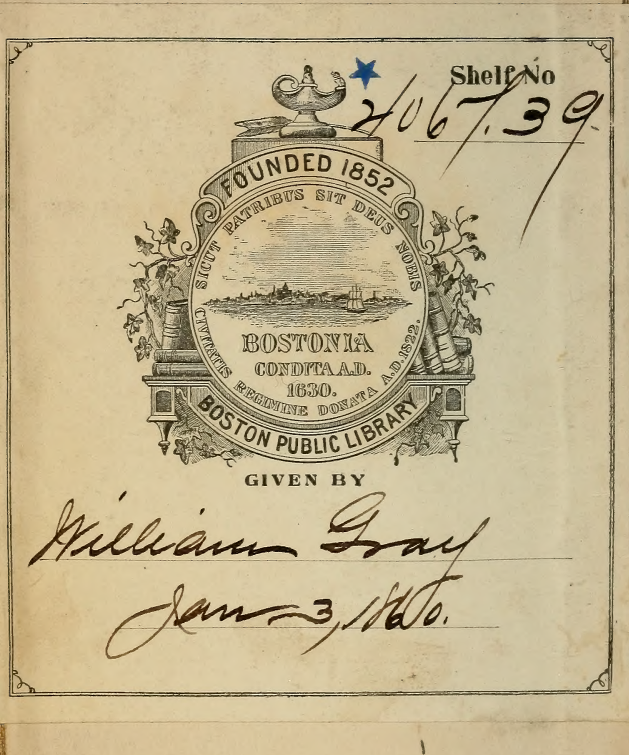
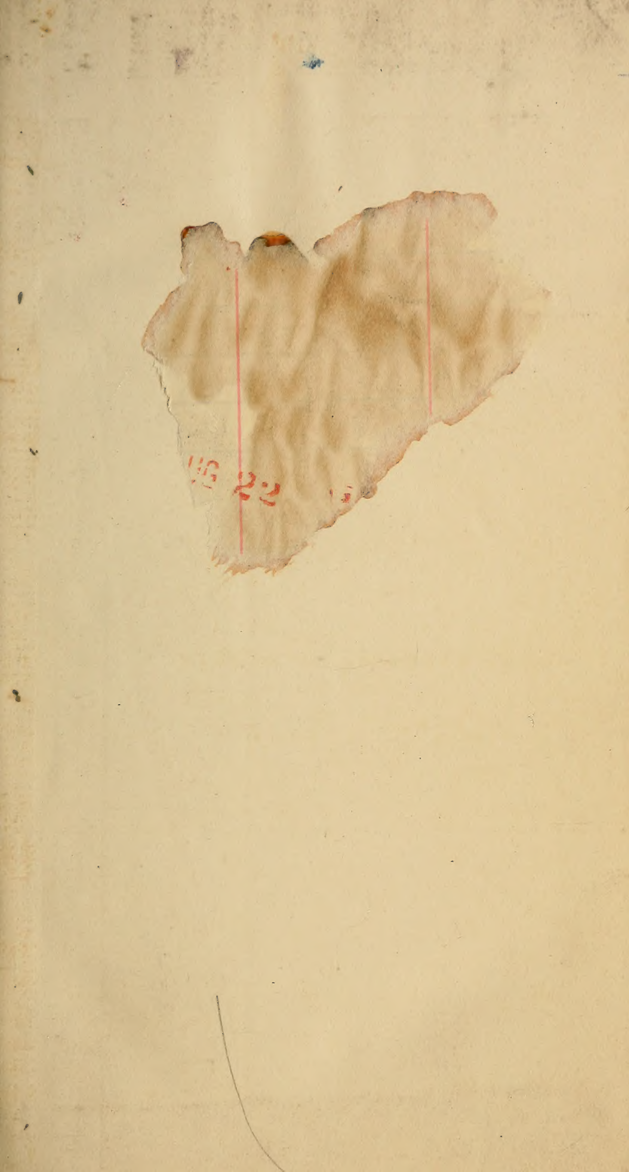



UG 22


COURS
DE
PEINTU-
RE
PAR
PRINCIPES
Artis et Naturæ
Foedus

COURS DE PEINTURE PAR PRINCIPES.

COMPOSÉ

Par Mr DE PILES.



A PARIS,

Chez JACQUES ESTIENNE, ruë S. Jacques, au Coin de la ruë de la Parcheminerie, à la Vertu.

M. DCCVIII.

AVEC APROBATION ET PRIVILEGE.

William Gray.

ORDRE DES TRAITEZ contenus dans ce Volume.

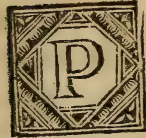
L'IDE'E de la Peinture, Pag. 1.
Le Vray dans la Peinture, 29.
Copie d'une Lettre de Monsieur Du Guet sur le Traité, du Vray dans la Peinture, 44.
L'Invention, 49.
L'Ecole d'Athenes, 75.
La Disposition, 94.
Le Dessein, 126.
Les Draperies, 196.
Le Païsage, 200.
Les Portraits, 260.
Le Coloris, 302.
Le Clair-obscur, 361.
L'Ordre pour l'Etude, 387.
Dissertation où l'on examine si la Poësie est preferable à la Peinture, 420.

Description des deux Ouvrages de Sculpture, faits par Monsieur Zumbo Gentil-homme Sicilien, 473.
La Balance des Peintres, 489.



COURS DE PEINTURE PAR PRINCIPES.

L'IDE'E DE LA PEINTURE, pour servir de Preface à ce Livre.



ERSONNE ne remporte le prix de la course, qu'il ne voye le but où il doit arriver ; & l'on ne peut acquerir parfaitement la connoissance d'aucun Art, ni d'aucune Science, sans en avoir la veritable idée. Cette idée est notre but ; & c'est elle qui dirige celui qui court, & qui le fait arriver surement à la fin de sa carriere, je veux dire à

la poſſeſſion de la Science qu'il recherche.

Mais quoyque toutes les choſes renferment en elles & faſſent paroître la plus grande partie de leur veritable idée ; il ne s'enſuit pas de-là qu'elle ſoit toûjours connuë à ne pouvoir s'y tromper, & que l'on n'en conçoive ſouvent de fauſſes, au lieu de celle qui eſt la veritable & la plus parfaite. La Peinture a ſes idées comme les autres Arts: la difficulté eſt donc de demêler quelle eſt la veritable. Mais avant que d'entrer dans cette diſcuſſion, il me paroît neceſſaire d'expoſer icy, que dans la Peinture il y a deux ſortes d'idées ; l'idée generale qui convient à tous les hommes, & l'idée particuliere qui convient au Peintre ſeulement.

Le moïen le plus ſûr pour connoître infailliblement la veritable idée des choſes, c'eſt de la tirer du fond de leur eſſence & de leur définition ; parce que la définition

n'a été inventée que pour empêcher l'équivoque des idées, pour écarter les fausses, & pour instruire notre esprit de la veritable fin & des principaux effets de chaque chose.

Il s'ensuit de-là, que plus une idée nous conduit directement & rapidement à la fin que l'essence d'où elle coule nous indique, plus nous devons être assurez qu'elle est la veritable.

L'essence & la définition de la Peinture, est l'imitation des objets visibles par le moïen de la forme & des couleurs. Il faut donc conclure, que plus la Peinture imite fortement & fidellement la nature, plus elle nous conduit rapidement & directement vers sa fin, qui est de séduire nos yeux, & plus elle nous donne en cela des marques de sa veritable idée.

Cette idée generale frappe & attire tout le monde, les ignorans, les Amateurs de Peinture, les Con-

noiſſeurs, & les Peintres mêmes. Elle ne permet à perſonne de paſſer indifferemment par un lieu où ſera quelque Tableau qui porte ce caractere, ſans être comme ſurpris, ſans s'arrêter & ſans joüir quelque temps du plaiſir de ſa ſurpriſe. La veritable Peinture eſt donc celle qui nous appelle (pour ainſi dire) en nous ſurprenant : & ce n'eſt que par la force de l'effet qu'elle produit, que nous ne pouvons nous empêcher d'en approcher comme ſi elle avoit quelque choſe à nous dire. Et quand nous ſommes auprés d'elle, nous trouvons que non-ſeulement elle nous divertit par le beau choix, & par la nouveauté des choſes qu'elle nous preſente, par l'hiſtoire, & par la fable dont elle rafraîchit notre memoire, par les inventions ingenieuſes & par les allegories dont nous nous faiſons un plaiſir de trouver le ſens, ou d'en critiquer l'obſcurité ; mais encore par l'imita-

tion vraye & fidéle qui nous a attirez d'abord, qui nous instruit dans le détail des parties de la Peinture, & qui selon Aristote nous divertit, quelque horribles que soient les objets de la nature qu'elle represente.

Il y a une seconde idée, qui est comme nous avons dit, particuliere aux Peintres, & dont ils doivent avoir une habitude consommée. Cette idée regarde en détail toute la téorie de la Peinture, & elle doit leur être familiere de telle sorte, qu'il semble qu'ils n'ayent besoin d'aucune reflexion pour l'execution de leurs pensées.

C'est ainsi qu'aprés l'étude exacte du Dessein, aprés la recherche d'un sçavant Coloris, & de toutes les choses qui dépendent de ces deux parties, ils doivent toûjours avoir presentes les idées particulieres qui répondent aux diverses parties de leur Art.

De tout ce que je viens de d'

re , je conclus que la veritable Peinture doit appeller ſon Spectateur par la force & par la grande verité de ſon imitation ; & que le Spectateur ſurpris doit aller à elle, comme pour entrer en converſation avec les figures qu'elle repreſente. En effet quand elle porte le caractere du Vray , elle ſemble ne nous avoir attirez que pour nous divertir, & pour nous inſtruire.

Cependant les idées de la Peinture en general, ſont auſſi diverſes que les manieres des differentes écoles different entr'elles. Ce n'eſt pas que les Peintres manquent des idées particulieres qu'ils doivent avoir : mais l'uſage qu'ils en font, n'étant pas toûjours fort juſte , l'habitude qu'ils prennent de cet uſage , l'attache qu'ils ont pour une partie plutôt que pour une autre , & l'affection qu'ils conſervent pour la maniere des Maîtres qu'ils ont imitez , les jette dans la prédilection de quelque partie favorite ,

au lieu qu'ils ſont dans l'étroite obligation de les poſſeder toutes, pour contribuer à l'idée generale dont nous avons parlé. Car la plûpart des Peintres ſe ſont toûjours partagez ſelon leurs differentes inclinations ; les uns pour Raphaël, les autres pour Michelange, les autres pour les Caraches, les autres pour leurs Diſciples ; quelques-uns ont preferé le Deſſein à tout, d'autres l'abondance des penſées, d'autres les graces, d'autres l'expreſſion des paſſions de l'ame : d'autres enfin ſe ſont abandonnez à l'emportement de leur genie, ſans l'avoir aſſez cultivé par l'étude & par les reflexions.

Que ferons-nous donc de toutes ces idées vagues & incertaines ? Il eſt ſans doute dangereux de les rejetter : mais le parti qu'il faut prendre, c'eſt de s'attacher preferablement au vray, que nous avons ſuppoſé dans l'idée generale. Il faut que tous les objets peints paroiſſent

vrais, avant que de paroître d'une certaine façon ; parceque le Vray dans la Peinture est la baze de toutes les autres parties, qui relevent l'excellence de cet Art, comme les sciences & les vertus relevent l'excellence de l'homme qui en est le fondement. Ainsi l'on doit toûjours supposer l'un & l'autre dans leur perfection, quand on parle des belles parties dont ils sont susceptibles, & qui ne peuvent faire un bon effet, que lors qu'elles y sont intimement attachées. Le Spectateur n'est pas obligé d'aller chercher du Vray dans un ouvrage de Peinture : mais le Vray dans la Peinture doit par son effet appeller les Spectateurs.

C'est inutilement que l'on conserveroit dans un Palais magnifique les choses du monde les plus rares ; si l'on avoit obmis d'y faire des portes, ou si l'éntrée n'en étoit proportionnée à la beauté de l'édifice, pour faire naître aux per-

ſonnes l'envie d'y entrer & d'y ſatisfaire leur curioſité. Tous les objets viſibles n'entrent dans l'eſprit que par les organes des yeux, comme les ſons dans la muſique n'entrent dans l'eſprit que par les oreilles. Les oreilles & les yeux ſont les portes par leſquelles entrent nos jugemens ſur les concerts de muſique & ſur les ouvrages de Peinture. Le premier ſoin du Peintre auſſi-bien que du Muſicien, doit donc être de rendre l'entrée de ces portes libre & agréable par la force de leur harmonie, l'un dans le Coloris accompagné de ſon Clair-obſcur, & l'autre dans ſes accords.

Les choſes étant ainſi, & le Spectateur étant attiré par la force de l'ouvrage, ſes yeux y découvrent les beautez particulieres qui ſont capables d'inſtruire & de divertir. Le curieux y trouve ce qui eſt proportionné à ſon goût, & le Peintre y obſerve les diverſes parties de ſon Art, pour profiter du bon, & rejetter

le mauvais qui peut s'y rencontrer. Tout n'eſt pas égal dans un ouvrage de Peinture. Il y aura tel Tableau, qui avec pluſieurs défauts à le conſiderer dans le détail, ne laiſſera pas d'arrêter les yeux de ceux qui paſſent devant; parce que le Peintre y aura fait un excellent uſage de ſes couleurs & de ſon Clair-obſcur.

Rembrant, par exemple, ſe divertit un jour à faire le portrait de ſa ſervante, pour l'expoſer à une fenêtre & tromper les yeux des paſſans. Cela luy réüſſit; car on ne s'apperçût que quelques jours aprés de la tromperie. Ce n'étoit, comme on peut bien ſe l'imaginer de Rembrant, ny la beauté du deſſein, ny la nobleſſe des expreſſions qui avoient produit cet effet.

Etant en Hollande j'eus la curioſité de voir ce portrait que je trouvay d'un beau pinceau & d'une grande force: je l'achetay, &

il tient aujourd'hui une place considerable dans mon cabinet.

D'autres Peintres au contraire ont fait voir par leurs ouvrages quantité de perfections dans les diverses parties de leur Art, lesquels n'ont pas été assez heureux pour s'attirer d'abord des regards favorables; je dis assez heureux, parce que s'ils l'ont fait quelquefois, ça été par une disposition d'objets que le hazard avoit placez, & qui dans le lieu qu'ils occupoient, exigeoient un Clair-obscur avantageux, qu'on ne pouvoit leur refuser, & auquel la science du Peintre avoit trespeu de part; attendu que s'il l'avoit fait par science, il l'auroit pratiqué dans tous ses Tableaux.

Ainsi rien n'est plus ordinaire que de voir des Tableaux orner des appartemens par la richesse seulement de leurs bordures, pendant que l'insipidité & la froideur de la Peinture qu'elles renferment, laissent passer tranquillement les per-

ſonnes ſans les attirer par aucune intelligence de ce Vrai qui nous appelle.

Pour rendre la choſe plus ſenſible, je dois me ſervir de l'exemple des plus habiles Peintres qui n'ont pas néanmoins poſſedé dans un degré ſuffiſant la partie qui d'abord frappe les yeux par une imitation tres-fidéle, & par un Vray dont l'art nous ſeduiſe s'il eſt poſſible, en ſe mettant au deſſus même de la nature. Mais parmi les exemples que l'on peut citer, je n'en puis apporter de plus remarquable que celui de Raphaël à cauſe de ſa grande reputation, & parce qu'il eſt certain, que de tous les Peintres il n'y en a aucun qui ait eû tant de parties, ni qui les ait poſſedées dans un ſi haut degré de perfection.

C'eſt un fait qui paſſe pour conſtant, que de l'aveu de pluſieurs perſonnes, on a vû ſouvent des gens d'eſprit chercher Raphaël au

milieu de Raphaël-même, c'eſt-à-dire, au milieu des ſales du Vatican, où ſont les plus belles choſes de ce Peintre; & demander en même-temps à ceux qui les conduiſoient, qu'ils leur fiſſent voir des ouvrages de Raphaël ſans qu'ils donnaſſent aucune marque qu'ils en fuſſent frappez du premier coup d'œil, comme ils ſe l'étoient imaginez ſur le bruit de la reputation de Raphaël. L'idée qu'ils avoient conçûë des Peintures de ce grand genie ne ſe trouvoit pas remplie; parce qu'ils la meſuroient à celle que naturellement on doit avoir d'une Peinture parfaite. Ils ne pouvoient s'imaginer que l'imitation de la Nature ne ſe fît pas ſentir dans toute ſa vigueur & dans toute ſa perfection, à la vûë des ouvrages d'un Peintre ſi merveilleux. Ce qui fait bien voir que ſans l'intelligence du Clair-obſcur, & de tout ce qui dépend du Coloris, les autres parties de la Peinture perdent

beaucoup de leur merite, au point même de perfection que Raphaël les a portées.

Je puis donner icy un exemple assez recent du peu d'effet que produisent d'abord les Ouvrages de Raphaël. * Cet exemple me vient d'un de mes amis, dont l'esprit & le genie sont connus de tout le monde. Il porte son estime pour ce fameux Peintre jusqu'à l'admiration, & il a cela de commun avec tous les gens d'esprit. Il y a quelque-temps que se trouvant à Rome, il témoigna une grande impatience de voir les Ouvrages de Raphaël. Ceux que l'on admire le plus, ce sont les fresques qu'il a peintes dans les sales du Vatican. On y mena le Curieux dont je parle, & passant indifferemment à travers les Sales, il ne s'apercevoit pas qu'il avoit devant les yeux ce qu'il cherchoit avec tant d'empressement. Celui qui le conduisoit l'arrêta tout à coup, & lui dit: Où

* *Monsieur de Valincourt.*

allez-vous ſi vîte, Monſieur? voila ce que vous cherchez, & vous n'y prenez pas garde. Nôtre Curieux n'ût pas plutôt apperçû les beautez que ſon bon eſprit lui découvroit alors, qu'il prit la reſolution d'y retourner pluſieurs autres fois pour ſatisfaire pleinement ſa curioſité, & pour ſe former le goût, ſur ce qui le piquoit davantage. Qu'eût-ce été ſi s'en retournant charmé à la vûë de tant de belles choſes, Raphaël l'avoit d'abord appellé lui-même par l'effet des couleurs propres à chaque objet, ſoutenuës d'un excellent Clair-obſcur?

Le Gentilhomme dont je viens de parler s'étoit imaginé qu'il ſeroit extrémement ſurpris à la vûë des Peintures d'une ſi grande reputation. Il ne le fut point, & comme il n'étoit pas Peintre, il ſe contenta d'examiner & de bien loüer les airs de têtes, les expreſſions, la nobleſſe des Attitudes, & les graces

qui accompagnoient les choſes qui étoient le plus de la portée de ſa connoiſſance : du reſte il eut peu de curioſité de s'arrêter aux autres parties qui regardent l'étude des Peintres ſeulement.

Ce que je viens de raporter, eſt un fait qui ſe renouvelle ſouvent, non ſeulement parmi les Curieux ignorans, mais à l'égard même des Peintres de profeſſion qui n'ont encore rien vû des Ouvrages de Raphaël.

Ce n'eſt pas que l'on ne voye quelques Tableaux de Raphaël bien coloriez : mais l'on ne doit pas juger ſur le tres-petit nombre qu'il en a fait de cette ſorte : c'eſt ſur le general de ſes Ouvrages & de ceux de tous les autres Peintres, qu'on doit decider du degré de leur capacité.

Quelques-uns objectent que cette grande & parfaite imitation n'eſt pas de l'eſſence de la Peinture, & que ſi cela étoit, on en verroit des

effets dans la plûpart des Tableaux; Qu'un Tableau qui appelle, ne remplit pas toûjours l'idée de celui qui va le trouver, & qu'il n'est pas necessaire que les figures qui composent un Tableau paroissent vouloir entrer en conversation avec ceux qui le regardent; puisqu'on est bien prevenu que ce n'est que de la Peinture.

Il est vray que le nombre des Tableaux qui appellent le Spectateur, n'est pas fort grand; mais ce n'est pas la faute de la Peinture, dont l'essence est de surprendre les yeux & de les tromper, s'il est possible; il en faut seulement imputer la faute à la negligence du Peintre, ou plutôt à son esprit, qui n'est pas assez élevé ni assez instruit des principes necessaires pour forcer, s'il faut ainsi dire, les passans de regarder ses Tableaux & d'y faire attention.

Il faut beaucoup plus de Genie pour faire un bon usage des lumie-

res & des ombres , de l'harmonie des couleurs & de leur justesse pour chaque objet particulier , que pour dessiner correctement une figure. Le Dessein qui demande tant de temps, pour le bien sçavoir, ne consiste presque que dans une habitude de mesures & de contours que l'on repete souvent : mais le Clair-obscur & l'harmonie des couleurs sont un raisonnement continuel , qui exerce le Genie , d'une maniere aussi differente que les Tableaux sont composez differemment. Un Genie moderé arrive necessairement à la correction du Dessein par sa perseverance dans le travail , & le Clair-obscur demande outre les regles une mesure de Genie , qui doit être assez grande , pour se partager & pour se repandre (s'il faut ainsi parler) dans toutes les autres parties de la Peinture.

Chacun sçait que bienque les Ouvrages du Titien & de tous les Peintres de son Ecole , n'ayent pres-

que point d'autre merite que celui du Clair-obſcur & du Coloris, ils ne laiſſent pas d'être payez d'un grand prix, d'être tres recherchez, & de ſoutenir dans les cabinets des Curieux le merite des Tableaux de la premiere claſſe.

Quand je parle icy du Deſſein, j'entens ſeulement cette partie materielle, qui par des meſures juſtes forme tous les objets regulierement : car je n'ignore pas que dans le Deſſein outre la regularité des meſures, il y a un eſprit capable d'aſſaiſonner toutes ſortes de formes par le goût & par l'élegance.

Cependant, il eſt aiſé de voir que ce qui a le plus de part à l'effet qui appelle le Spectateur, c'eſt le Coloris composé de toutes ſes parties qui ſont le Clair-obſcur, l'harmonie des couleurs, & ces mêmes couleurs que nous appellons Locales, lors qu'elles imitent fidellement chacune en particulier la couleur des objets naturels que le

Peintre veut repreſenter. Mais cela n'empêche pas que les autres parties ne ſoient neceſſaires pour l'effet de toute la machine, & qu'elles ne ſe prêtent un mutuel ſecours, les unes pour former, les autres pour orner les objets peints, pour leur donner du goût & de la grace, pour inſtruire les Amateurs de Peinture d'une maniere, & les Peintres d'une autre ; enfin pour plaire à tout le monde.

Ainſi l'obligation de la Peinture, étant d'appeller & de plaire : quand elle a attiré ſon Spectateur, ce devoir ne la diſpenſe pas de l'entretenir des differentes beautez qu'elle renferme.

Il me reſte preſentement à placer les parties de la Peinture dans un ordre naturel, qui confirme le Lecteur dans l'idée que je viens de tâcher d'établir dans ſon eſprit. Et comme cette idée n'eſt fondée que ſur le Vray ; c'eſt par le traité du Vray dans la Peinture

que je dois entamer l'ordre que je donneray aux autres traitez qui ſuivront celui-cy. J'y ſuis d'autant plus obligé que ce traité du Vray & celui de l'idée de la Peinture que je viens d'expoſer, ont une ſi grande relation entr'eux, que c'eſt preſque la même choſe. Car toutes les parties de la Peinture ne valent qu'autant qu'elles portent le caractere de ce vray.

Aprés l'idée qu'on vient d'établir de la Peinture, & aprés le traité du vray, il ne reſtera plus qu'à raſſembler les autres parties de cet Art. Et ſuppoſé que les fondemens en fuſſent bien ſolides, ce ſeroit le ſeul moyen de faire un tout qui ſoit à couvert de la fauſſe critique, & de l'inſulte de ceux qui ne ſont pas inſtruits des veritables principes.

Je vais tâcher d'en établir qui puiſſent ſervir de pierres ſolides, pour bâtir un rempart & élever un Palais à la Peinture, où les grands

Peintres, les veritables Curieux, les Amateurs de la Peinture & les gens de bon goût puiſſent ſe retirer en ſûreté.

L'Invention donnera la penſée de l'Edifice, elle en choiſira la ſcituation pittoreſque, bizarre à la verité, & quelquefois ſauvage; mais agréable au dernier point. Elle ordonnera des matereaux, qui doivent entrer dans la ſtructure de ce Palais. Et la Diſpoſition diſtribuera les appartemens pour les rendre ſuſceptibles de toutes les ſolides beautez, & de tous les agrémens qu'on voudra leur donner.

Aprés l'Invention & la Diſpoſition, le Deſſein & le Coloris ſuivis de toutes les parties qui en dépendent, ſe preſentent pour l'execution de ce bâtiment. Le Coloris prendra le ſoin de viſiter toutes choſes, & de leur diſtribuer une partie de ſes dons, chacune ſelon ſes beſoins & ſes convenances. Il ordonnera conjointement avec le

Deſſein du choix des meubles, qui doivent orner l'édifice. Le Deſſein aura ſeul par préference l'intendance de l'Architecture, & le Coloris le choix des Tableaux. Mais tous deux travailleront de concert, à mettre la derniere main à l'ouvrage & à n'y laiſſer rien à deſirer.

Le ſite de ce Palais pour être convenable à la Peinture, doit être varié de divers objets que la nature produit de ſon bon gré, ſans art & ſans culture. Les rochers, les torrens, les montagnes, les ruiſſeaux, les forêts, les ciels, & les campagnes avec des accidens extraordinaires, ſans ſortir néanmoins du vrayſemblable, ſont les choſes les plus convenables à la ſcituation de cet édifice ; & le traité du Païſage que je donneray enſuite, parlera du détail de ces differents objets.

Parmi les habitans de ce Palais, la Peinture y recevra la Poëſie avec la diſtinction qu'elle merite. Elles

y vivront enſemble comme deux bonnes ſœurs, qui doivent s'aimer ſans jalouſie, & qui n'ont rien à ſe diſputer : Et c'eſt par le paralelle de ces deux Arts que je finiray l'ordre que j'ay crû devoir établir dans ce ſiſteme de Peinture que je me ſuis propoſé de donner au Public.

Quelques perſonnes d'eſprit ont trouvé à redire que je me ſerviſſe, comme je fais, du défaut de Raphaël, pour confirmer mon ſentiment ſur l'idée de la Peinture, lui qui ne doit être cité (diſent ils) que comme un modéle de toute perfection, vû la reputation generale qu'il s'eſt établie dans le monde. Ils avoüent bien que j'ay raiſon dans le fond : mais que je devois me ſervir d'un autre exemple, & avoir cette complaiſance avec les gens d'eſprit pour Raphaël.

Ils ajoutent que les Curieux ſont déja prévenus contre moy, ſur ce qu'ils ſe ſont imaginez que je preferois Rubens à Raphaël, & que l'exemple

l'exemple dont je me ſervois pour confirmer mon opinion les revolteroit entierement au lieu de les ramener, & donneroit dans leur eſprit une furieuſe atteinte à la connoiſſance que l'on croit que j'ai dans la Peinture.

Je n'ai autre choſe à répondre à cet avis, ſinon qu'à l'égard de Raphaël, je ne me ſuis ſervi de ſon exemple, c'eſt-à-dire, du fait qui arrive ſouvent à la vûë de ſes Ouvrages, que parce qu'il poſſedoit avec plus d'excellence toutes les parties de ſon Art qu'aucun autre Peintre, que je tirerois plus d'avantage & que j'établirois plus ſurement mon ſentiment ſur l'idée de la Peinture, ſi je l'oppoſois à toutes les perfections de Raphaël. Ce n'eſt donc pas mépriſer Raphaël que de le choiſir pour exemple, parce qu'il a plus de parties qu'un autre Peintre, & que par-là il fait ſentir combien toutes ſes

belles parties perdent de n'être point accompagnées d'un Coloris qui appellât le Curieux pour les admirer.

Je n'écris, ni pour ceux qui ſont tout-à-fait ſçavans en Peinture, ni pour ceux qui ſont tout-à-fait ignorans : j'écris pour ceux qui ſont nez avec de l'inclination pour ce bel Art, & qui l'auront cultivé au-moins dans la converſation des habiles connoiſſeurs & des ſçavans Peintres. J'écris, en un mot, pour les Jeunes Eleves qui auront ſuivi la bonne voye, & pour tous ceux qui ayant quelque teinture du Deſſein & du Coloris, & qui ayant examiné ſans prevention les beaux Ouvrages, ont aſſez de docilité pour recevoir les véritez qu'on poura leur inſinuer.

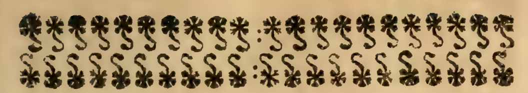
Les Peintres demi-ſçavans qui ſe ſont engagez dans un mauvais chemin, & la plupart des Sçavans dans les Lettres veulent ordinairement

soutenir de fausses idées qu'ils ont formées d'abord ; & sans connoître, ni Dessein, ni Coloris, ni Raphaël, ni Rubens, parlent de ces deux Peintres sur une ancienne tradition qui bien que beaucoup diminuée par les bonnes reflexions, a encore laissé des racines dans l'esprit de plusieurs.

Pour moi, je puis dire qu'ayant vû dans mes voyages avec grande attention les plus belles Peintures de l'Europe, je les ay étudiées avec amour, & avec la culture dont j'ay exercé le peu de genie que la naissance m'a donnée. J'aime tout ce qui est bon dans les Ouvrages des grans Maîtres sans distinction des noms & sans aucune complaisance. J'aime la diversité des Ecoles celebres ; j'aime Raphaël, j'aime le Titien, & j'aime Rubens : je fais tout mon possible pour penetrer les rares qualitez de ces grans Peintres : mais quelques perfections qu'ils

ayent , j'aime encore mieux la vérité. C'eſt elle qu'on doit avoir uniquement en vuë, ſur tout quand on écrit pour le Public ; c'eſt un reſpect qu'on lui doit & dont j'ay crû ne pouvoir me diſpenſer.





DU VRAI dans la Peinture.

L'HOMME tout menteur qu'il eſt ne hait rien tant que le menſonge, & le moyen le plus puiſſant pour attirer ſa confiance c'eſt la ſincerité. Ainſi il eſt inutile de faire icy l'éloge du Vrai. Il n'y a perſonne qui ne l'aime & qui n'en ſente les beautez. Rien n'eſt bon, rien ne plaît ſans le Vrai; c'eſt la raiſon, c'eſt l'équité, c'eſt le bon ſens & la baſe de toutes les perfections, c'eſt le but des Siences, & tous les Arts qui ont pour objet l'Imitation ne s'exercent que pour inſtruire & pour divertir les hommes par une fidele repreſentation de la Nature. C'eſt ainſi que ceux qui recherchent les Sciences, ou qui s'exercent dans les Arts ne ſauroient ſe dire heureux ſi aprés tous leurs ſoins ils n'ont trou-

vé ce Vrai qu'ils regardent comme la recompenſe de leurs veilles.

Outre ce Vrai général qui doit ſe trouver par tout, il y a un Vrai dans chacun des beaux Arts & dans chaque Science en particulier. Mon deſſein eſt de decouvrir ici ce que c'eſt que le Vrai dans la Peinture & de quelle conſequence il eſt au Peintre de le bien exprimer.

Mais avant que d'entrer en matiere, il eſt bon de ſavoir en paſſant que dans l'Imitation en fait de Peinture il y a à obſerver que bien que l'objet naturel ſoit vrai & que l'objet qui eſt dans le Tableau ne ſoit que feint, celui-ci neanmoins eſt appellé Vrai quand il imite parfaitement le caractere de ſon modele. C'eſt donc ce Vrai en Peinture que je tâcherai de découvrir pour en faire voir le prix & la néceſſité.

Je trouve trois ſortes de Vrai dans la Peinture.

Le Vrai Simple,

Le Vrai Ideal,

Et le Vrai Composé, ou le Vrai Parfait.

Le Vrai Simple que j'appelle le premier Vrai, est une imitation simple & fidéle des mouvemens expressifs de la Nature & des objets tels que le Peintre les a choisis pour modele, & qu'ils se presentent dabord à nos yeux, en sorte que les Carnations paroissent de veritables Chairs & les Draperies de veritables étoffes selon leur diversité, & que chaque objet en détail conserve le veritable caractere de sa nature, que par l'intelligence du clair obscur & de l'union des couleurs, les objets qui sont peins paroissent de relief, & le tout ensemble harmonieux.

Ce Vrai Simple trouve dans toutes sortes de naturels les moyens de conduire le Peintre à sa fin, qui est une sensible & vive Imitation de la Nature, en sorte que les figures semblent, pour ainsi-dire, pouvoir se détacher du Tableau pour entrer en conversation avec

ceux qui les regardent.

Dans l'idée de ce Vrai Simple je fais abſtraction des beautez qui peuvent orner ce premier Vrai, & que le genie ou les regles de l'Art pouroient y joindre pour en faire un tout-parfait.

Le Vrai Ideal eſt un chois de diverſes perfections qui ne ſe trouvent jamais dans un ſeul modele ; mais qui ſe tirent de pluſieurs & ordinairement de l'Antique.

Ce Vrai Ideal comprend, l'abondance des penſées, la richeſſe des inventions, la convenance des attitudes, l'élégance des contours, le chois des belles expreſſions, le beau jet des draperies, enfin tout ce qui peut ſans alterer le premier Vrai le rendre plus piquant & plus convenable. Mais toutes ces perfections ne pouvant ſubſiſter que dans l'idée par raport à la Peinture, ont beſoin d'un ſujet légitime qui les conſerve & qui les faſſe paroître avec avantage ; & ce ſujet

légitime eſt le Vrai Simple : de même que les vertus morales ne ſont que dans l'idée ſi elles n'ont un ſujet légitime, c'eſt-à-dire, un ſujet bien diſpoſé pour les recevoir & les faire ſubſiſter, ſans quoi elles ne ſeroient que de fauſſes apparences & des fantômes de vertu.

Le Vrai Simple ſubſiſte par lui-même, c'eſt l'aſſaiſonnement des perfections qui l'accompagnent ; c'eſt lui qui les fait goûter & qui les anime : & s'il ne conduit pas lui ſeul à l'Imitation d'une nature parfaite (ce qui dépend du chois que le Peintre fait de ſon Modele) il conduit du moins à l'Imitation de la Nature qui eſt en général la fin du Peintre. Il eſt conſtant que le Vrai Ideal tout ſeul mene par une voye trés-agreable ; mais par laquelle le Peintre ne pouvant arriver à la fin de ſon Art eſt contraint de demeurer en chemin, & l'unique ſecours qu'il doit attendre pour l'aider à remplir ſa carriere doit ve-

nir du Vrai Simple. Il paroît donc que ces deux Vrais, le Vrai Simple & le Vrai Ideal font un composé parfait, dans lequel ils se prêtent un mutuel secours, avec cette particularité, que le premier Vrai perce & se fait sentir au travers de toutes les perfections qui lui sont jointes.

Le troisiéme Vrai qui est composé du Vrai Simple & du Vrai Ideal fait par cette jonction le dernier achevement de l'Art & la parfaite imitation de la belle Nature. C'est ce beau Vrai-semblable qui paroît souvent plus vrai que la verité-même: parce que dans cette jonction le premier Vrai saisit le Spectateur, sauve plusieurs négligences, & se fait sentir le premier sans qu'on y pense.

Ce troisiéme Vrai, est un but où personne n'a encore frappé; on peut dire seulement que ceux qui en ont le plus aproché sont les plus habiles. Le Vrai Simple & le Vrai

Ideal ont été partagez ſelon le génie & l'éducation des Peintres qui les ont poſſedez. Georgion, Titien, Pordenon, le vieux Palme, les Baſſans, & toute l'Ecole Venitienne n'ont point eû d'autre merite que d'avoir poſſedé le premier Vrai. Et Leonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, Polidore de Caravage, le Pouſſin, & quelques autres de l'Ecole Romaine, ont établi leur plus grande reputation par le Vrai Ideal; mais ſur tout Raphaël, qui outre les beautez du Vrai Ideal a poſſedé une partie conſiderable du Vrai Simple & par ce moyen a plus aproché du Vrai parfait qu'aucun de ſa Nation. En effet il paroît que pour imiter la Nature dans ſa varieté, il ſe ſervoit, pour l'ordinaire, d'autant de naturels differens qu'il avoit de differentes figures à repreſenter; & s'il y adjoûtoit quelque choſe du ſien, c'étoit pour rendre les trais plus reguliers, & plus expreſſifs; en conſervant toûjours le

Vrai & le caractere singulier de son modele. Quoiqu'il n'ait pas entierement connu le Vrai Simple dans les autres parties de la Peinture, il avoit cependant un tel goût pour le Vrai en général que dans la plupart des parties du corps qu'il dessinoit d'aprés nature, il les exprimoit sur son papier comme elles étoient effectivement pour avoir des témoins de la verité toute simple, & pour la joindre à l'idée qu'il s'étoit faite de la beauté de l'Antique: conduite admirable qu'aucun autre Peintre n'a tenue aussi heureusement que Raphaël depuis le rétablissement de la Peinture !

Comme le Vrai Parfait est un composé du Vrai Simple & du Vrai Ideal, on peut dire que les Peintres sont habiles selon le degré auquel ils possedent les parties du premier & du second Vrai, & selon l'heureuse facilité qu'ils ont aquise d'en faire un bon composé.

Aprés avoir établi le Vrai de la

Peinture, il eſt bon d'examiner ſi les Peintres qui ont exageré les contours de leurs figures pour paroître ſçavans, n'ont point abandonné le vrai en ſortant des bornes de la ſimplicité reguliere.

Comme les Peintres appellent du nom de charge & de chargé tout ce qui eſt outré, & que tout ce qui eſt outré eſt hors de la vrai-ſemblance; il eſt certain que tout ce qu'on appelle chargé eſt hors du Vrai que nous venons d'établir. Cependant il y a des contours chargez qui plaiſent, parce qu'ils ſont éloignez de la baſſeſſe du naturel ordinaire & qu'ils portent avec eux un air de liberté & une certaine idée de grand goût, qui impoſe à la plupart des Peintres leſquels appellent du nom de grande maniere ces ſortes d'exagerations.

Mais ceux qui ont une veritable idée de la correction, de la ſimplicité reguliere, & de l'élégance de la nature, traiteront de ſuperflu

ces charges qui alterent toûjours la verité. On ne peut néanmoins s'empêcher de loüer dans quelque grans Ouvrages les choses chargées, quand une raisonnable distance d'où on les voit les adoucit à nos yeux, ou qu'elles sont employées avec une discretion qui rend plus sensible le caractere de la verité.

Il y a eu des Peintres qui bien loin de rechercher une juste modération dans leur dessein ont affecté d'en rendre les contours & les muscles prononcez au-de-là d'une justesse que demande leur Art, & cela dans la vûë de passer pour habiles dans l'Anatomie & dans un goût de Dessein qui attirât l'estime de la Posterité: mais ce motif aussi-bien que leurs tableaux ont un certain air de pédanterie bien plus capable de diminuer la beauté des Ouvrages que d'augmenter la réputation des Peintres qui les ont faits.

Il eſt vrai que le Peintre eſt obligé de ſçavoir l'Anatomie & les exagérations piquantes qui en dérivent, parce que l'Anatomie eſt le fondement du Deſſein & que les exagérations peuvent conduire à la perfection ceux qui ſçavent en prendre & en laiſſer autant qu'il en faut, pour accorder la juſteſſe & la ſimplicité du Deſſein avec le bon goût. Ces exagérations ſont ſuportables & ſouvent agréables dans les deſſeins qui ne ſont que les penſées des Tableaux ; & le Peintre ſçavant s'en peut ſervir utilement lorſqu'il commence & qu'il ébauche ſon ouvrage : mais il doit les retrancher quand il veut que ſon Tableau paroiſſe dans ſa perfection, comme un Architecte retranche & rejette le ceintre qui lui a ſervi à bâtir ſa voute.

Enfin les Statuës Antiques qui ont paſſé dans tous les tems pour la régle de la beauté, n'ont rien de chargé, ni rien d'affecté, non-plus

que les Ouvrages de ceux qui les ont toûjours ſuivies, comme Raphaël, le Pouſſin, le Dominiquain, & quelques autres.

Non-ſeulement toute affectation déplaît, mais la Nature eſt encore obſcurcie par le nuage de la mauvaiſe habitude que les Peintres appellent Maniere.

Pour bien entendre ce principe, il eſt bon de ſçavoir qu'il y a deux ſortes de Peintres. Quelques-uns qui ſont en petit nombre peignent ſelon les principes de leur Art, & font des Ouvrages où le Vrai ſe rend aſſez ſenſible pour arrêter le Spectateur & lui faire plaiſir. D'autres peignent ſeulement de pratique par une habitude expéditive qu'ils ont contractée d'eux-mêmes ſans raiſonner, ou qu'ils ont apriſe de leurs Maîtres ſans réflechir. Ils font quelquefois bien par hazard ou par reminiſcence, & toûjours médiocrement quand ils travaillent de leur propre fond. Com-

me ils ne se servent que rarement du Naturel ou qu'ils le réduisent à leur habitude, ils n'expriment jamais ce Vrai, ni ce Vrai-semblable qui est l'unique objet du véritable Peintre & la fin de la Peinture.

Aureste de tous les beaux Arts, celui où le Vrai se doit trouver le plus sensiblement est sans doute la Peinture. Les autres Arts ne font que réveiller l'idée des choses absentes, aulieu que la Peinture les supplée entierement, & les rend presentes par son essence qui ne consiste pas seulement à plaire aux yeux, mais à les tromper.

Apelle faisoit les portrais si vrais & si ressemblans dans l'air, & dans le détail du visage, qu'un certain faiseur d'horoscopes disoit en les voyant tout ce qui étoit du temperamment de la personne peinte, & les choses qui devoient lui arriver: Apelle avoit donc plus de soin d'observer le Vrai dans ses portrais que de les embelir en les altérant.

En effet le Vrai a tant de charmes en cette occasion qu'on le doit toûjours préferer au secours d'une beauté étrangere. Car sans le Vrai les portrais ne peuvent conserver qu'une idée vague & confuse de nos amis & non pas un véritable caractere de leur personne.

Que conclure de tout ce raisonnement ? Sinon qu'il y a dans la Peinture un premier Vrai, un Vrai essentiel qui conduit plus directement le Peintre à sa fin, un Vrai animé qui non seulement subsiste & vit par lui-même, mais encore qui donne la vie à toutes les perfections dont-il est susceptible & dont on veut le revétir, & que ces perfections ne sont que de secondes véritez qui toutes seules n'ont aucun mouvement ; mais qui à la verité font honneur au premier Vrai lorsqu'elles lui sont attachées. Et ce premier Vrai de la Peinture est, comme nous avons dit, une imitation simple & fidelle des mou-

vemens expreſſifs de la Nature & des objets tels qu'ils ſe preſentent d'abord à nos yeux avec leur varieté & leur caractere.

Il paroît donc que tout Peintre qui non ſeulement négligera ce premier Vrai, mais qui n'aura pas un grand ſoin de le bien connoître & de l'aquerir avant toutes choſes, ne bâtira que ſur le ſable, & ne paſſera jamais pour un véritable Imitateur de la Nature; & que toute la perfection de la Peinture conſiſte dans les trois ſortes de Vrai que nous venons d'établir.



COPIE D'UNE LETTRE de Monſieur Du Guet, à une Dame de qualité qui lui avoit envoyé le Traité cy-devant, & qui lui en avoit demandé ſa penſée.

Le neuviéme Mars 1704.

LE traité du Vray dans la Peinture, Madame, m'a plus inſtruit & m'a donné un plus ſolide plaiſir que les diſcours dont vous ſçavez que j'ay été ſi content. Il m'a paru n'être pas ſeulement un abregé des regles, mais en découvrir le fondement & le but ; & j'y ay appris avec beaucoup de ſatisfaction le ſecret de concilier deux choſes qui me ſembloient oppoſées, d'imiter la nature & de ne ſe pas borner à l'imiter ; d'ajouter à ſes beautez pour les atteindre, & de la corriger pour la bien faire ſentir.

Le Vrai Simple fournit le mouvement & la vie. L'Ideal lui choiſit

avec art tout ce qui peut l'embélir & le rendre touchant ; & il ne le choisit pas hors du Vrai simple qui est pauvre dans certaines parties, mais riche dans son tout.

Si le second Vrai ne suppose pas le premier, s'il l'étouffe & l'empêche de se faire plus sentir que tout ce que le second lui ajoûte, l'Art s'éloigne de la nature, il se montre au lieu d'elle, il en occupe la place au lieu de la representer, il trompe l'attente du Spectateur, & non ses yeux, il l'avertit du piege & ne sçait pas le lui préparer.

Si au contraire le premier Vrai qui a toute la vérité du mouvement & de la vie, mais qui n'a pas toûjours la noblesse, l'exactitude, & les graces qui se trouvent ailleurs, demeure sans le secours d'un second Vrai toûjours grand & parfait, il ne plaît qu'autant qu'il est agréable & fini : & le Tableau perd tout ce qui a manqué à son modéle.

L'usage donc de ce second Vrai

consiste à suppléer dans chaque sujet ce qu'il n'avoit pas ; mais qu'il pouvoit avoir & que la nature avoit répandu dans quelques autres, & de réünir ainsi ce qu'elle divise presque toûjours.

Ce second Vrai, à parler dans la rigueur, est presque aussi réel que le premier : car il n'invente rien, mais il choisit par tout. Il étudie tout ce qui peut plaire, instruire, animer. Rien ne lui échape, lors-même qu'il paroît échappé au hazard. Il arrête par le Dessein ce qui ne se montre qu'une fois ; & il s'enrichit de mille beautez differentes, pour être toûjours régulier, & ne jamais retomber dans les redites.

C'est pour cette raison, ce me semble, que l'union de ces deux Vrais a un effet si surprenant : car alors c'est une imitation parfaite de ce qu'il y a dans la nature de plus spirituel, de plus touchant, & de plus parfait.

Tout est alors vrai-semblable

parce que tout eſt vrai ; mais tout eſt ſurprenant parce que tout eſt rare. Tout fait impreſſion parce que l'on a obſervé tout ce qui eſt capable d'en faire : mais rien ne paroît affecté, parce qu'on a choiſi le naturel en choiſiſſant le merveilleux & le parfait.

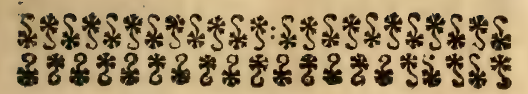
C'eſt s'écarter de ces régles & de la fin de la Peinture que de vouloir faire remarquer une beauté au préjudice d'une autre, ou que de vouloir être eſtimé par une partie & non par le tout. Le Deſſein, la connoiſſance de l'Anatomie, le deſir même de plaire & d'être aprouvé doivent céder à la verité. Il faut que la Peinture enleve le Spectateur dans les premiers momens, & qu'on ne revienne au Peintre que par l'admiration de ſon Ouvrage.

Monſieur de Piles a trés heureuſement marqué le caractere du Titien par le Vrai Simple dans ſa plus grande force, & celui de Raphaël par l'anobliſſement du Simple uni

à l'Ideal : & je ne ſai ſi l'on pouvoit établir une maniere plus ſpirituelle & plus univerſelle pour juger du mérite des plus grands Peintres qu'en allant au-de-là de leurs efforts & de leurs ſuccés, & marquant pour terme l'union des deux Vrais qu'ils ont dû chercher, & qu'ils n'ont pû atteindre.

Je ne ſai, Madame, pourquoi j'en dis tant, mais vous verrez par-là combien je ſuis plein de ce que je viens de lire, & quelle eſtime je fais des choſes que je ne puis m'empêcher de vous raporter lors même que je comprens que je les gâte & les affoiblis. Je ſuis, Madame, avec tout le reſpect poſſible,

Vôtre trés-humble
& trés-obéïſſant
*Serviteur ***.*



DE L'INVENTION.

POUR garder quelque ordre en parlant des parties de la Peinture, on peut la conſiderer de deux façons, ou dans un jeune homme qui l'étudie, ou dans un Peintre conſommé qui la pratique. Si on la regarde de la maniere dont elle s'aprend, on doit commencer par s'entretenir du Deſſein, puis du Coloris, & finir par la Compoſition : parce qu'il eſt inutile d'imaginer ce qu'on voudroit imiter, ſi on ne le ſait pas imiter, & que la repreſentation des objets ne ſe peut faire que par le Deſſein & par le Coloris. Mais à regarder cet Art dans ſa perfection & dans l'ordre dont il s'éxecute, ſuppoſé de plus dans le Peintre une habitude conſommée des parties de

ſon Art pour l'exercer avec facilité, la premiere partie qui ſe préſente à nous eſt l'Invention. Car pour repreſenter des objets, il faut ſçavoir quels objets on veut repreſenter. C'eſt de cette derniere ſorte que j'envisage icy la Peinture, dans la vûë d'en donner une idée plus proportionée au goût du grand nombre.

Pluſieurs Auteurs en parlant de Peinture ſe ſont ſervis du mot d'Invention, pour exprimer des choſes differentes. Quelques-uns s'en ſont fait une telle idée, qu'ils ont crû qu'elle renfermoit toute la compoſition d'un Tableau. D'autres ſe ſont imaginez que d'elle dépendoit la fécondité du Genie, la nouveauté des penſées, la maniere de les tourner, & de traiter un même ſujet de differentes façons. Mais quoique ces choſes ſoient excellentes, pour ſoutenir l'Invention, pour l'orner, pour lui donner de la chaleur, & pour la rendre

vive & piquante , elles n'en ſont néanmoins, ni le fondement, ni l'eſſence. Un Peintre qui n'aura point toutes ces choſes, peut ſatisfaire à cette partie, par la juſteſſe de ſes penſées , par la prudence de ſon choix , & par la ſolidité de ſon jugement.

L'Invention n'étant qu'une partie de la compoſition , elle n'en peut pas donner une idée complette. Car la compoſition comprend & l'Invention , & la Diſpoſition ; autre choſe eſt d'inventer les objets , autre choſe de les bien placer. Je ne m'arrêteray point icy à refuter les autres idées que l'on a euës ſur l'Invention , & j'eſpere vous la définir d'une maniere ſi vraye & ſi ſenſible , que je ne preſume pas qu'il y ait là-deſſus aucune diverſité de ſentimens.

Il me paroît donc que l'Invention eſt un choix des objets , qui doivent entrer dans la compoſition du Sujet que le Peintre veut traiter.

Je dis que c'eſt un choix, parce que les objets ne doivent point être introduits dans le Tableau inconſidérément, & ſans contribuer à l'expreſſion & au caractere du ſujet. Je dis encore que ces objets doivent entrer dans la compoſition du Tableau & non pas la faire toute entiere, afin de ne point confondre l'Invention avec la Diſpoſition, & de laiſſer à celle-cy toute la liberté de ſa fonction, qui conſiſte à placer ces mêmes objets avantageuſement.

Les Poëtes auſſi-bien que les Orateurs ont pluſieurs ſtiles pour s'exprimer ſelon le ſujet qu'ils ont entrepris de traiter; & de-là dépend le choix des paroles, de l'harmonie, & du tour des penſées. Il en eſt de même dans la Peinture : quand le Peintre s'eſt determiné à quelque Sujet, il eſt obligé d'y proportionner le choix de ſes figures, & de tout ce qui les accompagne; & les Peintres comme les Poëtes

ont leur ſtile élevé pour les choſes élevées, familier pour celles qui ſont ordinaires, paſtoral pour les champêtres, & ainſi du reſte. Quoique tous ces ſtiles differens conviennent à toutes les parties de la Peinture, ils ſont néanmoins plus particulierement du reſſort de l'Invention. Mais cette matiere eſt d'une aſſez grande étenduë, pour faire le ſujet d'un Traité particulier.

L'Invention par rapport à la Peinture ſe peut conſiderer de trois manieres : elle eſt, ou Hiſtorique ſimplement, ou Allegorique, ou Miſtique.

Les Peintres ſe ſervent avec raiſon du mot d'Hiſtoire, pour ſignifier le genre de Peinture le plus conſiderable, & qui conſiſte à mettre pluſieurs figures enſemble ; & l'on dit : Ce Peintre fait l'Hiſtoire, cet autre fait des Animaux, celui-cy du Païſage, celui-là des Fleurs, & ainſi du reſte. Mais il y a de la

difference entre la diviſion des genres de Peinture & la diviſion de l'Invention. Je me ſers icy du mot d'Hiſtoire dans un ſens plus étendu : j'y comprens tout ce qui peut fixer l'idée du Peintre, ou inſtruire le Spectateur, & je dis que l'Invention ſimplement Hiſtorique eſt un choix d'objets, qui ſimplement par eux-mêmes repreſentent le ſujet.

Cette ſorte d'Invention ne regarde pas ſeulement toutes les Hiſtoires vrayes & fabuleuſes, telles qu'elles ſont écrites dans les Auteurs, ou qu'elles ſont établies par la Tradition : mais elle comprend encore, les portraits des perſonnes, la repreſentation des païs, des animaux, & de toutes les productions de l'Art, & de la Nature. Car pour faire un Tableau, ce n'eſt point aſſez que le Peintre ait ſes couleurs & ſes pinceaux tout preſts, il faut, comme nous avons déja dit qu'avant de peindre, il ait reſolu ce

qu'il veut peindre, ne fut ce qu'une fleur, qu'un fruit, qu'une plante, ou qu'un inſecte. Car outre que le Peintre peut borner ſon idée à leur ſeule repreſentation, elles ſont capables ſouvent de nous inſtruire. Elles ont leurs vertus & leurs proprietez. Ceux qui en ont écrit, & qui ont accompagné leur Ouvrage de figures demonſtratives, l'ont nommé du nom d'Hiſtoire, & l'on dit l'hiſtoire des plantes, l'hiſtoire des animaux, comme on dit l'hiſtoire d'Alexandre. Ce n'eſt pas que l'Invention ſimplement hiſtorique n'ait ſes degrez, & qu'elle ne ſoit plus ou moins eſtimable, ſelon la quantité des choſes qu'elle contient, & la qualité du choix & du genie.

L'Invention allegorique eſt un choix d'objets qui ſervent à repreſenter dans un Tableau, ou en tout, ou en partie, autre choſe que ce qu'ils ſont en effet. Tel eſt par exemple le Tableau d'Apelle qui

represente la Calomnie duquel Lucien fait la description. Telle est la Peinture morale d'Hercules entre Venus & Minerve, où ces Divinitez Payennes ne sont introduites que pour nous marquer l'attrait de la Vertu. Telle est celle de l'Ecole d'Atenes où plusieurs figures, de temps, de païs, & de conditions differentes concourent à representer la Philosophie. Les trois autres Tableaux qui sont au Vatican dans la même chambre, sont traitez dans le même genre d'Allegorie. Et si l'on veut faire attention à ce qui s'est passé dans l'ancien Testament, on trouvera que les faits qui y sont raportez, ne sont pas tellement d'Histoire simple, qu'ils ne soient aussi * Allegoriques; parce qu'ils sont des Simboles de ce qui devoit arriver dans la nouvelle Loy. Voyla des exemples de sujets qui sont Allegoriques en tout ce qu'ils contiennent.

* 1. *Cor.* 10. 6.

Les Ouvrages dont les objets ne ſont Allegoriques qu'en partie, attirent plus facilement & plus agréablement notre attention : parce que le Spectateur qui eſt aidé par le mêlange des figures purement Hiſtoriques demêle avec plaiſir les Allegories qui les accompagnent. Nous en avons un exemple autentique dans les bas-reliefs de la Colonne Antonine, où le Sculpteur ayant à exprimer une pluye que la legion Chrétienne avoit obtenuë par ſes prieres, * introduit parmi ces Soldats un Jupiter pluvieux, la barbe & les cheveux inondez de l'eau qui en coule avec abondance. Jupiter n'eſt pas repreſenté-là comme un Dieu qui faſſe partie de l'Hiſtoire : mais

* *Ce fait arriva ſous le Regne de Marc-Aurele, qui erigea cette Colonne, où il fit repreſenter en bas relief les Guerres qu'il eut contre les Allemans & contre les Sarmates, & qui par reconnoiſſance fit mettre ſur cette même colonne, la Statuë d'Antonin qui l'avoit adopté à l'Empire.*

comme un Simbole qui ſignifie la pluye parmi les Payens. Les anciens Auteurs en parlant des Ouvrages de Peinture de leur temps, nous rapportent quantité d'exemples d'Allegories ; & depuis le renouvellement de la Peinture, les Peintres en ont fait un uſage aſſez frequent : & ſi quelques-uns en ont abusé, c'eſt que ne ſçachant pas que l'Allegorie eſt une eſpece de langage qui doit être commun entre pluſieurs perſonnes & qui eſt fondé ſur un uſage reçû & ſur l'intelligence des livres de Medailles, ils ont mieux aymé, plutôt que de les conſulter, imaginer une Allegorie particuliere, qui bien qu'ingenieuſe n'a pû être entenduë que d'eux-mêmes.

L'Invention Myſtique, regarde notre Religion : elle a pour but de nous inſtruire de quelque Miſtere fondé dans l'Ecriture, lequel nous eſt repreſenté par pluſieurs objets qui concourent à nous enſeigner une verité.

Nos Myſteres & les points de Foy que l'Egliſe nous propoſe, nous en fourniſſent quantité d'exemples. Le deuxiéme Concile de Nicée ayant laiſſé la liberté d'expoſer aux yeux des Fidéles le Myſtere de la Trinité, les Peintres repreſentent le Pere ſous la figure d'un Venerable Vieillard, le Fils dans ſon humanité, tel qu'il a paru à ſes Diſciples aprés ſa Reſurrection, & le ſaint Eſprit ſous l'apparence d'une Colombe. Le Jugement Univerſel, le Triomphe de l'Egliſe, ceux de la Loy, de la Foy, & de l'Euchariſtie ſont encore de cette nature. Parmi la quantité d'exemples que les habiles Peintres nous ont laiſſez; j'en raporteray un tres-ingenieux, dont je conſerve cherement l'eſquiſſe colorié. Il repreſente le Myſtere de l'Incarnation.

Si l'Auteur du Tableau avoit voulu peindre l'Annonciation hiſtoriquement, il ſe ſeroit contenté de faire voir la Vierge dans une

ſimple chambre, ſans autre compagnie que celle de l'Ange : mais ayant reſolu de traiter ce ſujet en Myſtere, il a placé la ſainte Vierge ſur une eſpece de trône, où étant à genoux, elle reçoit humblement, mais avec dignité l'ambaſſade de l'Ange, pendant que Dieu le Pere qui avoit traité avec ſon Fils du prix de la Redemption des hommes, aſſiſte, pour ainſi dire, à l'execution du Contrat. Il eſt aſſis majeſtueuſement, appuyé ſur le globe du monde, entourré de la Cour Celeſte, & ayant à ſa droite la Juſtification & la Paix qu'il étoit convenu de donner à toute la terre. Il envoye ſon ſaint Eſprit, pour operer ce grand Myſtere. Cet Eſprit Saint eſt entouré d'un cercle d'Anges qui ſe tiennent par la main & qui ſe rejoüiſſent de ce que les places des mauvais Anges alloient être remplies par les hommes. Pluſieurs Anges qui terminent cette partie celeſte de Tableau, tien-

nent dans leurs mains differens attributs que l'Eglise aplique à la sainte Vierge & qui font voir que cette Creature étoit la plus digne de la grace dont elle étoit comblée. Tout ce grand Spectacle compose la partie superieure du Tableau. En bas sont les Patriarches qui ont souhaitté la venuë du Messie, les Prophetes qui l'ont predite, les Sibiles qui en ont parlé, & de petits Genies qui concilient les Passages des Sibiles avec ceux des Prophetes. C'est ainsi que ce Tableau represente Mystiquement la vérité & la grandeur de son Sujet.

Voilà les trois manieres dont on peut concevoir l'Invention : c'est-à-dire l'Invention simplement Historique, l'Invention Allegorique, & l'Invention Mystique. Voyons ce que ces trois sortes d'Inventions ont de commun entr'elles & puis nous parlerons des qualitez que chacune exige en particulier.

Le Peintre qui a du genie trou-

ve dans toutes les parties de son Art une ample matiere de le faire paroître : mais celle qui lui fournit plus d'occasions de faire voir ce qu'il a d'esprit, d'imagination, & de prudence est sans doute l'Invention. C'est par elle que la Peinture marche de pas égal avec la Poësie, & c'est elle principalement qui attire l'estime des personnes les plus estimables, je veux dire des gens d'esprit, qui non contens de la seule imitation des objets, veulent que le choix en soit juste pour l'expression du sujet.

Mais ce même genie veut être cultivé par les connoissances qui ont relation à la Peinture ; parce que quelque brillante que soit nôtre imagination, elle ne peut produire que les choses dont nôtre esprit s'est rempli, & nôtre mémoire ne nous raporte que les idées de ce que nous savons & de ce que nous avons vû. C'est selon cette mesure

que les talens des particuliers demeurent dans la baſſeſſe des objets communs, ou s'élevent au ſublime, par la recherche de ceux qui ſont extraordinaires. C'eſt par-là que certains Peintres qui ont cultivé leur eſprit ont heureuſement ſuppléé au genie qui leur manquoit d'ailleurs, & que s'élevant avec leur ſujet, leur ſujet s'éléve & s'agrandit avec eux. Sans les connoiſſances néceſſaires, on fait beaucoup de fautes; avec elles, tout ſe preſente & ſe range en ſon ordre inſenſiblement.

Il eſt bon néanmoins que les jeunes gens aprés être ſortis des études eſſentielles à leur Art, & avant de donner des preuves ſerieuſes & publiques de leur capacité, exercent leur genie ſur toutes ſortes de ſujets: & comme un vin nouveau qui exhale violemment ſes fumées pour rendre avec le tems ſa liqueur plus agreable, ils s'abandonnent à l'impetuoſité de leur imagination,

& que laiſſant évaporer ſes premieres ſaillies, ils épurent aprés quelque tems les images de leurs penſées.

Mais qu'ils ne ſe fient pas tant à la bonté de leur eſprit, qu'ils ne conſultent leurs amis éclairez, afin de découvrir l'eſpece, & la meſure de leur talent. Qu'ils ſe regardent comme une plante qui veut être cultivée dans un terrain plûtôt que dans un autre, pour porter ſon fruit dans ſa ſaiſon.

De cette maniere ſi le choix du ſujet dépend du Peintre, il doit préférer celui qui eſt proportionné à l'étenduë & à la nature de ſon genie, & qui ſoit capable de lui fournir matiere de l'exercer dans la partie qu'il poſſede avec plus d'avantage. Il faut que pour donner de la chaleur à ſon imagination, il tourne ſes idées de differentes façons; il faut qu'il liſe pluſieurs fois ſon ſujet avec aplication; afin que l'image s'en forme vivement dans ſon

eſprit & que ſelon la grandeur de la matiere, il ſe laiſſe emporter juſqu'à l'entouſiaſme, qui eſt le propre d'un grand Peintre & d'un grand Poëte.

Comme le Peintre ne peut repreſenter dans un même Tableau que ce qui ſe voit d'un coup d'œil dans la Nature, il ne peut par conſequent nous y expoſer ce qui s'eſt paſſé dans des tems differens: Et ſi quelques Peintres ont pris la liberté de faire le contraire, ils en ſont inexcuſables, à moins qu'ils n'y ayent été contrains par ceux qui les ont employez ou qu'ils n'ayent eu dans la penſée de compoſer un ſujet Myſterieux ou Allégorique comme eſt le Tableau de l'Ecole d'Atenes.

Mais quand le Peintre a une fois bien choiſi ſon ſujet, il eſt trés à-propos qu'il y faſſe entrer les circonſtances qui peuvent ſervir à fortifier le caractere de ce même ſujet, & à le faire connoître: pourvû

qu'elles n'y ſoyent pas en aſſez grand nombre pour laſſer nôtre attention: mais plûtôt que le choix en ſoit aſſez judicieux pour exercer agréablement nôtre eſprit: Et ces circonſtances regardent, le lieu, le tems, & les perſonnes.

Ainſi il eſt encore fort à propos que le Peintre en inſtruiſant ſon Spectateur, le divertiſſe par la varieté. Elle ſe trouve dans les ſexes, dans les âges, dans les païs, dans les conditions, dans les attitudes, dans les expreſſions, dans la bizarerie des animaux, dans les étoffes, dans les arbres, dans les édifices, & dans tout ce qui peut exercer l'eſprit, & orner convenablement la ſcene d'un Tableau. Je ne voudrois néanmoins aprouver cette abondance d'objets, & cette varieté ſi agréable d'elle-même, qu'autant qu'elle ſeroit convenable au ſujet & qu'elle y auroit du moins une rélation inſtructive.

Car comme il y a des ſujets qui

ne reſpirent que la joye ou la tranquilité, il y en a d'autres qui ſont lugubres ou qui doivent être repreſentez dans une agitation tumultueuſe. Il y en a qui demandent de la gravité, de la dignité, du reſpect, du ſilence, & quelquefois de la ſolitude, leſquels ne peuvent ſouffrir que peu de figures ; comme il s'en trouve qui en ſont ſuſceptibles d'un grand nombre & d'une varieté d'objets telle que la prudence du Peintre y voudra introduire : Car il faut que tout ſe raporte au Heros du ſujet & conſerve une unité bien liée & bien entenduë.

Ce ſont-là les choſes qui conviennent en général à ces trois ſortes d'Inventions ; il nous reſte à voir ce qui eſt propre à chacune.

Entre les qualitez que peut avoir l'Invention ſimplement Hiſtorique, j'en remarque trois, la Fidelité, la Netteté, & le bon Choix. J'ai obſervé ailleurs que la fidelité de l'Hiſtoire n'étoit pas de l'eſſence de

la Peinture ; mais une convenance indiſpenſable à cet Art. Et quoique le Peintre ne ſoit Hiſtorien que par accident, c'eſt toûjours une grande faute que de ſortir mal de ce que l'on entreprend. J'entens par la fidelité de l'Hiſtoire, l'étroite imitation des choſes vrayes ou fabuleuſes telles qu'elles nous ſont connuës par les Auteurs, ou par la Tradition. Il eſt ſans doute que cette Imitation donne d'autant plus de force à l'Invention, & reléve d'autant plus le prix du Tableau, qu'elle conſerve de fidelité.

Mais ſi le Peintre a l'induſtrie de mêler dans ſon ſujet quelque marque d'érudition qui réveille l'attention du Spectateur ſans détruire la vérité de l'Hiſtoire, s'il peut introduire quelque trait de Poëſie dans les faits Hiſtoriques qui pourront le ſouffrir ; en un mot, s'il traite ſes ſujets ſelon la licence moderée qui eſt permiſe aux Peintres & aux Poëtes, il rendra ſes Inven-

tions élevées, & s'attirera une grande distinction. La Fidélité est donc la premiere qualité de l'Histoire.

La seconde est la Netteté, en sorte que le Spectateur suffisamment instruit dans l'Histoire déveloope facilement celle que le Peintre aura voulu réprésenter. D'où il s'ensuit qu'il faut ôter l'équivoque par quelque marque qui soit propre au sujet & qui détermine l'esprit en sa faveur. Je parle des sujets qui ne sont pas fort ordinaires; car pour ceux qui sont connus du Public, & qui ont été plusieurs fois repétez, ils n'ont pas besoin de cette précaution.

Que si le sujet n'est point assez connu, ou qu'on ne puisse raisonnablement y introduire quelque objet qui le déclare, le Peintre ne doit point hésiter d'y mettre une inscription. Entre plusieurs exemples que les Anciens & les Modernes nous en fournissent, j'en choisirai seulement deux qui sont trés

connus, l'un eſt de Raphaël, & l'autre d'Annibal Carache. Celui-cy ayant peint dans la Gallerie Farneſe le moment où Anchiſe cherche à donner des marques de ſon amour à la Déeſſe Venus, & voulant empêcher qu'on ne prît Anchiſe pour Adonis, s'eſt ingenieuſement ſervi du mot de Virgile, * *Genus unde Latinum*, qu'il a écrit au deſſous du lit dans l'épaiſſeur de l'eſtrade. Et Raphaël dans ſon Parnaſſe où il a placé Sapho par mi les Poëtes, a écrit le nom de cette ſavante fille, depeur qu'on ne la confondît avec les Muſes.

La troiſiéme qualité de l'Hiſtoire conſiſte dans le choix du Sujet, ſuppoſé que le Peintre en ſoit le maître: parce qu'un ſujet remarquable fournit plus d'occaſions d'enrichir la ſcene & d'attirer l'attenſion. Mais ſi le Peintre ſe trouve engagé dans un petit ſujet, il faut

* Ce mot veut dire : *C'eſt d'où vient l'origine des Latins.*

qu'il tâche de le rendre grand par la maniere extraordinaire dont il le traitera.

L'Invention Allegorique exige pareillement trois qualitez. La premiere est d'être intelligible. C'est un aussi grand deffaut de tenir long-tems l'attention en suspend par des simboles nouvellement inventez, comme c'est une perfection que de l'entretenir quelques momens par des figures Allegoriques connuës, reçûës, & employées ingenieusement. L'obscurité rebute l'esprit, & la netteté le fait joüir agreablement de sa découverte.

La seconde qualité de l'Allegorie est d'être autorisée. Ripa en a écrit un Volume exprés qui est entre les mains des Peintres: mais ce qui est de meilleur dans cet Auteur, est ce qu'il a extrait des Médailles Antiques: ainsi l'autorité la mieux reçûë pour les Allégories est celle de l'Antiquité, parce qu'elle est incontestable.

La troisiéme qualité de l'Allegorie est d'être néceſſaire ; car tant que l'Hiſtoire ſe peut éclaircir par des objets ſimples qui lui apartiennent, il eſt inutile de chercher des ſecours étrangers qui l'ornent bien moins qu'ils ne l'embaraſſent.

A l'égard de l'Invention Myſtique, comme elle eſt entierement conſacrée à nôtre Religion, il faut qu'elle ſoit pure, & ſans mélange d'objets tirez de la Fable. Elle doit être fondée ſur l'Ecriture, ou ſur l'Hiſtoire Eccleſiaſtique. Nous en avons une ſource trés vive dans les Paraboles dont Jeſus-Chriſt s'eſt ſervi, & dans l'Apocalipſe dont nous devons reſpecter * l'obſcurité ſans être obligez de l'imiter. Le Saint Eſprit qui ſouffle où il veut ſe fait entendre quand il lui plaît : mais le Peintre qui ne peut, ni penetrer, ni changer l'eſprit de ſon Spectateur, doit toûjours faire ſes efforts pour ſe rendre intelligible.

* *Sicut tenebræ ejus ita & lumen ejus.*

Comme

Comme rien n'eſt plus ſaint, plus grand, ni plus durable que les Miſteres de nôtre Religion, ils ne peuvent être traitez d'un ſtile trop majeſtueux. Tout ce qui plaît ne plaît pas toûjours, & les plus grans plaiſirs finiſſent ordinairement par le degoût : mais celui que donne l'idée de la grandeur & de la magnificence ne finit jamais.

Au reſte de quelque maniere que l'Invention ſoit remplie, il faut qu'elle paroiſſe l'effet d'un Genie facile, plutôt que d'une penible reflexion ; & s'il y a des talens pour la facilité, il y en a auſſi pour couvrir la peine ; les uns & les autres ont leur mérite & leurs partiſans.

Heureux celui qui a reçû de la Nature un Genie capable de courrir la vaſte carriere de la partie dont je viens de parler, & de bien choiſir ſes objets pour rendre ſon ſujet intelligible, pour l'enrichir, & pour inſtruire ſon Spectateur. Mais plus heureux encore le Peintre, qui

aprés avoir connu tout ce qui contribuë à une belle Invention, se connoît beaucoup plus soi-même, & qui sait la juste valeur de ses propres forces : car la gloire d'un Peintre ne consiste pas tant à entreprendre de grandes choses, qu'à bien sortir de celles qu'il aura entreprises.



DESCRIPTION DE L'ECOLE D'ATENES.

Pour servir d'exemple au Traité de l'Invention

Tableau de Raphaël.

CE Tableau qui porte le nom de l Ecole d'Atenes a été diversement conceu par ceux qui en ont fait la Description ; & il est assez extraordinaire que Vasari entr'autres, qui vivoit du tems de Raphaël, se soit si fort mépris dans l'explication qu'il en a publiée, qu'il ait négligé de puiser à la source même les instructions dont il avoit besoin pour parler d'un Ouvrage qui faisoit tant de bruit dans toute l'Italie.

Cet Auteur qui en a écrit le premier, dit que c est l'accord de la Philosophie & de l'Astrologie avec la Theologie. Cependant on ne voit aucune marque de Theologie dans la composition de ce Ta

bleau. Les Graveurs qui l'ont donné au Public y ont mis mal à propos une Inſcription tirée des Actes de ſaint Paul, pour nous induire à croire que cet Apôtre aprés avoir rencontré un Autel où étoit écrit, AU DIEU INCONNU : *Ignoto Deo*, ſe preſente icy devant les Juges de l'Areopage pour leur donner la connoiſſance du Dieu qu'ils ignoroient, & pour les inſtruire de la Réſurrection des Morts dont les Epicuriens & les Stoïciens diſputoient entr'eux.

Auguſtin Venitien s'eſt encore plus lourdement trompé, lorſque dans l'Eſtampe de cinq ou ſix figures qu'il a gravée leſquelles ſont à main droite du Tableau, il a ſuppoſé que le Philoſophe qui écrit étoit ſaint Marc, & que le Jeune-Homme qui a un genoüil en terre étoit l'Ange Gabriël qui tient une table où ce Graveur a mis la Salutation Angelique, *Ave Maria*, & le reſte.

Il eſt inutile d'emploïer icy beaucoup de tems à refuter ces erreurs également groſſieres, je me contenterai ſeulement de raporter les quatre Figures du plat-fond qui répondent aux quatre ſujets qui ſont peints dans la Chambre où eſt ce Tableau, & qui les deſignent inconteſtablement.

La premiere repreſente la Theologie avec ces mots, *Scientia Divinarum Rerum.*

La ſeconde, la Philoſophie avec ces mots, *Cauſarum cognitio.*

La troiſiéme, la Juriſprudence avec ces mots, *Jus ſuum unicuique tribuens.*

La quatriéme, la Poëſie avec ces mots, *Numine afflatur.*

La figure qui repreſente la Philoſophie eſt au deſſus du Tableau dont nous parlons, apellé communement l'Ecole d'Atenes; ainſi l'on ne peut mettre en doute que cette Peinture ne repreſente la Philoſophie comme on le verra plus clai-

rement par le détail que j'en vais faire.

La ſcene du Tableau eſt un édifice d'une magnifique Architecture compoſée d'Arcades & de Pilaſtres & diſpoſée d'une maniere à rendre ſa perſpective fuyante, ſon enfoncement avantageux, & à donner une grande idée du ſujet. Ce lieu eſt rempli de Philoſophes, de Matematiciens, & d'autres perſonnes attachées aux Sciences ; & comme ce n'eſt que par la ſucceſſion des tems que la Philoſophie eſt parvenue dans le degré de perfection où nous la voyons, Raphaël qui vouloit repreſenter cette ſience par l'aſſemblée des Philoſophes n'a pû le faire en joignant ceux d'un ſiecle ſeulement. Ce n'eſt point une ſimple Hiſtoire que le Peintre a voulu repreſenter, c'eſt une allegorie oû la diverſité des tems & des païs n'empêche point l'unité du ſujet. Le Peintre en a uſé ainſi dans les trois autres Tableaux de la même

chambre où il a peint la Theologie, la Jurisprudence, & la Poësie. L'on voit dans le premier les differens Peres de l'Eglise ; dans le second les Jurisconsultes, & dans le troisiéme, les Poëtes de tous les tems.

L'idée que donne la disposition de toutes les figures de ce Tableau, & la nature de leurs diverses occupations font croire facilement que leurs entretiens ne peuvent être qu'entre des gens remplis de plusieurs connoissances, comme sont les Philosophes. On y reconnoît même Pitagore, Socrate, Platon, Aristote avec leurs Disciples, & l'on y voit parmi les Philosophes des gens occupez des Sciences Matematiques.

Sur le milieu du plan d'en haut sont les deux plus fameux Philosophes de l'Antiquité, Platon & Aristote. Le premier tient sous le bras gauche un livre, sur lequel est écrit ce mot Italien, *Timeo*, tître

que porte le plus beau dialogue de Platon ; & comme cet écrit traite mistiquement des choses naturelles par raport aux Divines, ce Philosophe a le bras droit levé & montre le Ciel comme la cause suprême de toutes choses.

A la gauche de Platon, est son Disciple Aristote qui tient un livre appuyé contre sa cuisse sur lequel on lit ce mot, *Ethica*, c'est-à-dire la sience des mœurs ; parce que ce Philosophe s'y est principalement attaché ; & le bras qu'il a étendu est une action de pacificateur & de moderateur des passions, ce qui convient parfaitement à la morale.

De côté & d'autre de ces deux grans Philosophes sont leurs Disciples de tous âges, dont les figures sont grouppées ingenieusement & disposées de maniere à faire paroître avantageusement les deux principales & qui sont les Heros du Tableau. Et bienque les attitudes de ces Disciples soyent differentes,

elles montrent toutes une grande attention aux paroles de leurs Maîtres.

Derriere les Auditeurs de Platon, eſt Socrate tourné du côté d'Alcibiade qui eſt vis-à-vis de ce Philoſophe. L'un & l'autre ſont vûs de profil. Socrate ſe reconnoît à ſa tête-chauve & à ſon nez camus. Alcibiade eſt un beau Jeune-homme en habit de guerrier, les cheveux blons flottant ſur ſes épaules, & ſon armure bordée d'un ornement d'or, une main ſur le côté & l'autre ſur ſon épée; Philoſophe & Guerrier tout enſemble, il ſe montre attentif au diſcours de Socrate, lequel accompagne ſes paroles d'une action trés expreſſive. Il avance les deux mains, & prenant de la droite le bout du premier doit de la gauche, fait concevoir parfaitement qu'il explique & qu'il veut faire entendre clairement ſa penſée, pendant que tous ſes Diſciples ont attentionà ce qu'il dit.

A côté d'Alcibiade eſt Antiſtene le Corroyeur en qui Socrate trouva tant de diſpoſition à la Philoſophie, qu'il lui en enſeigna les principes, & que cet Artiſan quitta ſon métier pour ſe rendre lui-même un celebre Profeſſeur en Morale dont il a écrit 33. Dialogues. C'eſt lui qui eſt le chef des Philoſophes Ciniques. Le Peintre pour varier ſes figures & leur donner du mouvement, feint que derriere Alcibiade, un homme ſe tourne & étend la main pour appeler à la maniere Italiene, & pour hâter un Serviteur qui aporte un livre & un grand rouleau de papiers qu'on apelloit anciennement un volume; & derriere ce Serviteur on voit le viſage d'un autre qui la main au bonnet ſemble répondre avec reſpect à celui qui l'apelle.

Parmi les Diſciples d'Ariſtote, Raphaël a pareillement rendu ſenſible l'attention qu'ils ont aux paroles de leur maître. Il y en a un entr'autres qui ayant compris les

Démonſtrations d'Archimede, monte de l'Ecole des Matematiques, ſelon la coûtume des Grecs, à celle de la Philoſophie, & s'informant à une perſonne qu'il rencontre, où l'on enſeigne cette ſience, elle lui montre Ariſtote & Platon.

Auprés de cette figure, eſt un jeune Homme ſtudieux, lequel apuyé contre la baſe d'un pilaſtre, les jambes l'une ſur l'autre, la tête inclinée ſur ſon papier écrit ce qu'il vient d'aprendre, pendant qu'un Vieillard ſur la même baſe le menton apuyé ſur ſa main, regarde en repos ce que le jeune Homme vient d'écrire.

* Entre les figures qui terminent ce côté du Tableau, eſt Démocrite qui envelopé dans ſon manteau ſe conduit, dans cette aſſemblée, à l'aide de ſon bâton à la maniere des aveugles : car ſur la fin

* *Cic. de finito bon. & mal. l.* v. xxix. *Idem. l.* v. *Tuſc.* xxxix. *Aul. Gelll.* 10. c. xvii. *ex Laberum mimis.*

de ſa vie il s'aveugla volontairement pour être moins diſtrait dans ſes reflexions philoſophiques. Le Peintre a pû le repreſenter dans ce grand âge pour nous aprendre que l'homme doit travailler juſqu'au tombeau à s'inſtruire & à ſe deſabuſer.

Dans le grouppe du côté droit ſur la premiere ligne, il eſt aiſé de démêler Pytagore aſſis, qui écrit les principes de ſa Philoſophie tirée des proportions harmoniques de la Muſique. A côté de ce Philoſophe eſt un jeune Homme tenant une table où ſont marquez les accords & les conſonances du chant en Caracteres Grecs qui ſe liſent ainſi : Diapente, Diapaſon, Diateſſaron, termes aſſez connus des habiles Muſiciens. On dit même que ce Philoſophe eſt auteur de la démonſtration de ces conſonnances dont Platon ſon Diſciple forma les accords & les proportions harmoniques de l'ame.

Pytagore eſt aſſis & vû de profil tenant un livre ſur ſa cuiſſe. Il paroît apliqué à faire voir le raport des nombres de la Muſique, avec la Science des choſes naturelles. Auprés de Pytagore ſont ſes Diſciples Empedocle, Epicarme, Archite ; l'un deſquels aſſis à côté de ſon Maître, & qui a la tête chauve, écrit ſur ſon genoüil, & qui tenant d'une main ſon encrier & de l'autre ſa plume ſuſpenduë, ouvrant les yeux & ſerrant les lévres, montre par cette action combien il eſt occupé à ne rien laiſſer perdre des écrits de Pytagore.

Derriere ce Philoſophe, un autre Diſciple la main ſur la poitrine, s'avance pour regarder dans le Livre ; c'eſt celuy qui a un bonnet ſur ſa tête, le menton razé, les mouſtaches de la barbe pendantes, & une agraffe à ſon manteau ; & tout cet ajuſtement n'a point d'autre fin vrai-ſemblablement que la diverſité, que Raphaël

a toûjours recherchée dans ses Ouvrages. Sur le derriere de ce groupe on remarque le visage & la main d'un autre Philosophe, lequel un peu incliné, ouvre les deux premiers doits de la main en action de compter à la maniere Italienne, & semble par là expliquer le Diapason, qui est une double consonance décrite par Pytagore.

Dans le coin du Tableau, il y au n homme ras, tenant un livre sur le pied d'estail d'une Colonne, dans lequel il paroît écrire avec application. On croit que cette figure est le Portrait de quelque Officier de la Maison du Pape, parce qu'il a une Couronne de chêne qui est le Corps de la devise du Pape Jule II. à qui Raphaël dédia cet Ouvrage, comme à son bienfaicteur, & comme à celuy qui avoit ramené le Siecle d'or en taliepo urles beaux Arts.

Tout auprés & à l'extremité du Tableau, on voit un Vieillard qui

tient un enfant : celui-ci d'une maniere conforme à son âge, porte la main au livre de celuy qui écrit. Il semble que le Vieillard n'a mené cet enfant qu'à dessein de découvrir s'il a de l'inclination pour les Sciences, témoignant par là qu'on ne sçauroit trop tôt sonder & cultiver le talent que l'on a receu de la Nature.

A côté de ce groupe de figures on voit un jeune homme d'un air noble enveloppé d'un manteau blanc à frange d'or, la main sur la poitrine : On croit que c'est François Marie de la Rovere neveu du Pape, & que ce jeune homme est representé sur cette Scene à cause de l'amour qu'il avoit pour les beaux Arts.

Un peu plus avant que Pytagore, un autre de ses Disciples, un pied sur une pierre, levant le genoüil, & soûtenant un Livre d'une main, paroît copier de l'autre quelques endroits remarquables qu'il veut

concilier avec les ſentimens de ſon Maître. Cet homme pourroit bien être Terpandre ou Nicomaque, ou quelqu'autre Diſciple de Pitagore, qui croyoit que le mouvement des étoiles étoit fondé ſur des raiſons muſicales.

Plus avant, l'on voit un Philoſophe ſeul, lequel appuyé le coude ſur une baſe de marbre la plume à la main regarde fixement à terre, & ſemble être attaché à reſoudre quelque grande difficulté. Il eſt vêtu d'une ſaye groſſiere avec des bas négligemment renverſez, & fait juger par cet ajuſtement ſimple que les Philoſophes donnent tres peu d'attention à l'ornement de leur Corps, & qu'ils mettent tou leur plaiſir dans les réflexions & dans la culture de leur eſprit.

On voit ſur la ſeconde marche Diogene à part à demi-nud, ſon manteau rejetté en arriere, & auprés de lui ſa taſſe qui eſt ſon Sim-

bole. Il paroît dans une attitude de négligence, & convenable à un Cinique, qui tout absorbé dans la Morale méprise le faste & les grandeurs de la terre.

Du côté gauche se voyent plusieurs Mathematiciens, dont la Science qui consiste dans ce qui est sensible ne laisse pas d'avoir relation à la Philosophie qui regarde les choses intellectuelles.

La premiere de ces figures est Archimede sous le Portrait de l'Architecte Bramante, qui le Corps courbé & le bras étendu en bas, mesure avec le Compas la figure exagone faite de deux triangles équilateraux, & semble en faire la démonstration à ses Disciples. Il a autour de lui quatre Disciples bien-faits, qui dans des actions differentes font paroître, ou l'ardeur d'aprendre, ou le plaisir qu'ils ont de concevoir. Le Peintre les a representez jeunes, parce qu'il faloit avoir apris les Mathematiques

avant que de paſſer à l'étude de la Philoſophie. Le premier de ces Diſciples a un genoüil en terre, le Corps plié, la main ſur ſa cuiſſe & les doits écartez, eſt attentif à la figure démonſtrative. Le ſecond qui eſt derriere lui debout, la main ſur l'épaule de ſon Compagnon, avance la tête, & regarde avidemment le mouvement du Compas. Les deux autres ſont à côté d'Archimede, & ſe ſont avancés à portée de voir commodément. Le premier un genoüil en terre ſe retourne, & montre la figure à celui qui eſt derriere lui, & qui ſe penchant en avant, les bras pliez & ſuſpendus, fait voir ſon admiration & le plaiſir qu'il a de s'inſtruire. Vaſari veut que celui-cy ſoit le Portrait de Frederic II. Duc de Mantouë, qui pour lors ſe trouvoit à Rome.

Derriere Archimede ſont deux Philoſophes, dont l'un tient le Globe Celeſte, & l'autre le Globe

Terreſtre. Le premier par la maniere dont il eſt vêtu paroît avoir quelque rapport aux Caldéens, Auteurs de l'Aſtronomie, & l'autre que l'on ne voit que par derriere, mais qui a la Couronne Royale ſur la tête, fait préſumer qu'il eſt Zoroaſtre Roy de la Bactriane, lequel fut grand Aſtronome & grand Philoſophe. Ces deux Sages s'entretiennent avec deux jeunes Hommes qui ſont au coin du Tableau, dont l'un eſt le Portrait de Raphaël auteur de cette Peinture.

Voilà la maniere ſçavante, ſublime & judicieuſe dont Raphaël a choiſi ſes ſujets pour produire une des plus belles Inventions qui ayent jamais paru en ce genre. Mais non content d'expoſer ſon ſujet par les differentes perſonnes qui le compoſent, il a voulu encore que les Statuës & les bas-reliefs, qui ſont des ornemens de ſon Architecture, contribuaſſent en même-

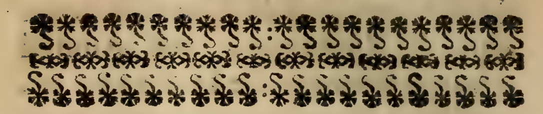
temps à la richesse & à l'expression de sa pensée.

Car les deux Statuës qui paroissent de l'un & de l'autre côté du Tableau, sont celles d'Apollon & de Minerve; Divinitez qui président aux Arts & aux Sciences. Et dans le bas relief qui est au dessous de la figure d'Apollon est representée la source des passions l'Irascible & le Concupiscible; l'Irascible par un Furieux qui outrage impitoyablement ceux qui se trouvent à sa rencontre; & le Concupiscible par un Triton qui embrasse une Nymphe dans l'élement qui a donné la naissance à Venus. Et comme le vice ne se dompte que par la Vertu qui lui est contraire, le Peintre a representé au-dessous de la figure de Minerve dans un autre bas relief, la Vertu élevée sur des Nuées, ayant une main sur la poitrine où reside la Valeur, & de l'autre montrant aux Mortels par le Sceptre qu'elle tient, le pouvoir de son Empire. Auprés

de la Vertu, eſt la figure du Lyon dans le Zodiaque ; cet Animal étant le ſymbole de la Force, laquelle en Morale ne ſe peut acquerir que par les bonnes habitudes.

C'eſt ainſi que Raphaël par la beauté de ſon genie, par la fineſſe de ſes penſées, & par la ſolidité de ſon eſprit, a mis devant nos yeux le ſujet Allegorique de la Philoſophie.





DE LA DISPOSITION.

DANS la diviſion que j'ay faite de la Peinture, j'ay dit que la Compoſition qui en eſt la premiere partie, contenoit deux choſes, l'Invention, & la Diſpoſition. En traitant de l'Invention, j'ay fait voir qu'elle conſiſtoit à trouver les objets convenables au ſujet que le Peintre veut repréſenter. Mais quelque avantageux que ſoit le ſujet, quelque ingenieuſe que ſoit l'Invention, quelque fidele que ſoit l'imitation des objets que le Peintre a choiſis, s'ils ne ſont bien diſtribuez, la Compoſition ne ſatisfera jamais pleinement le Spectateur deſintereſſé, & n'aura jamais une approbation generale. L'œconomie & le bon ordre eſt ce qui fait tout valoir, ce qui dans les

beaux Arts attire nôtre attention, & ce qui tient nôtre eſprit attaché juſqu'à ce qu'il ſoit rempli des choſes qui peuvent dans un Ouvrage & l'inſtruire, & lui plaire en même temps. Et c'eſt cette Oeconomie que j'apelle proprement Diſpoſition.

Dans cette idée, la Diſpoſition contient ſix parties.

1. La Diſtribution des Objets en general.

2. Les Groupes.

3. Le Choix des Attitudes.

4. Le Contraſte.

5. Le Jet des Draperies.

6. Et l'effet du Tout-enſemble; où par occaſion il eſt parlé de l'Harmonie & de l'Entouſiaſme.

J'examineray toutes ces parties dans leur rang le plus ſuccintement & le plus nettement qu'il me ſera poſſible.

De la distribution des Objets en general.

Comme les differens ſujets que le Peintre peut traiter ſont innombrables, il n'eſt pas poſſible de les rapporter tous icy ; bien moins encore d'en faire voir en détail la diſpoſition. Mais le bon ſens, & la qualité de la matiere doivent déterminer le Peintre à donner aux objets qu'il aura choiſis les places qui leur convienent pour remplir les devoirs d'une bonne Compoſition.

Dans la Compoſition d'un Tableau, le Peintre doit faire en ſorte, autant qu'il lui ſera poſſible, que le Spectateur ſoit frappé d'abord du caractere du ſujet, & que du moins aprés quelques momens de reflexion, il en ait la principale intelligence. Le Peintre peut faciliter cette intelligence en placeant le Heros du Tableau & les principales figures dans les endrois les plus apparens,

apparans, ſans affectation neanmoins ; mais ſelon que le ſujet, & la vraiſemblance le requereront. Car l'œconomie dépend de la qualité du ſujet, qui eſt tantôt patetique & tantôt enjoüé, tantôt heroïque & tantôt populaire, tantôt tendre & tantôt terrible, & enfin qui demande plus ou moins de mouvement, ſelon qu'il eſt plus ou moins vif ou tranquille. Mais ſi le ſujet inſpire au Peintre une bonne œconomie dans la diſtribution des objets, la bonne diſtribution de ſon côté ſert merveilleuſement à exprimer le ſujet. Elle donne de la force & de la grace aux choſes qui ſont inventées ; elle tire les figures de la confuſion, & fait que ce que l'on repreſente eſt plus net, plus ſenſible & plus capable d'apeller, & d'arêter ſon Spectateur.

Cette diſtribution des objets en général regarde les Groupes, & les Groupes reſultent de la liaiſon des objets. Or cette liaiſon ſe doit con-

ſiderer de deux manieres : ou, par raport au Deſſein ſeulement, ou par raport au Clair-obſcur. L'une & l'autre maniere concourent à empêcher la diſſipation des yeux , & à les fixer agreablement.

La liaiſon des objets par raport ſeulement au Deſſein, & ſans avoir égard au Clair-obſcur, regarde principalement les figures humaines, dont les actions, les converſations & les affinitez exigent ſouvent qu'elles ſoient proches les unes des autres. Mais quoique cela ne ſe trouve pas toûjours ſi juſte entre pluſieurs perſonnes qui ſe rencontrent enſemble, il ſuffit que la choſe ſoit poſſible, & qu'il y ait aſſez de figures dans la compoſition d'un Tableau pour donner occaſion au Peintre de prendre ſes avantages , & de faire plaiſir aux yeux en pratiquant cette liaiſon, lorſqu'il la jugera agreable & vraiſemblable.

Il eſt impoſſible de deſcendre

dans un détail qui faſſe voir la maniere dont il faut traiter ces ſortes de Groupes en particulier, on s'en doit repoſer ſur le genie & ſur les reflexions du Peintre. Cependant pour en prendre une idée juſte & s'en former un bon goût, on pourra conſulter les beaux endrois des grans Maîtres en cette partie, & entr'autres de Raphaël, de Jules Romain, & de Polidore. Ils ont ſouvent joint pluſieurs figures d'une maniere, où l'on voit tout l'eſprit, & tout l'agrément que l'on peut deſirer en ce genre de Groupes. Mais avant que d'examiner les endrois que ces excellens hommes ont laiſſé pour exemples, il eſt bon d'être averti que les liaiſons dont nous avons parlé, tirent leurs meilleurs principes du choix des Attitudes & du Contraſte.

Du choix des Attitudes.

La partie de la Peinture qui eſt compriſe ſous le mot d'Attitude, qui renferme tous les mouvemens

du corps humain, & qui demande une connoiſſance exacte de la Ponderation, doit être examinée à fond dans un Traité particulier qui a relation à celui du Deſſein. Et comme elle eſt auſſi du reſſort de la Diſpoſition par raport à la ſorte de Groupe dont nous parlons, je dirai ſeulement en cette occaſion que quelque Attitude que l'on donne aux figures pour quelque ſorte de ſujet que ce puiſſe être, il faut qu'elle faſſe voir de belles parties autant que la nature du ſujet peut le ſouffrir. Il faut de plus, qu'elle ait un tour, qui ſans ſortir de la vraiſemblance, ni du caractere de la perſonne, jette de l'agrément dans l'action.

En effet, il n'y a rien dans l'imitation où l'on ne puiſſe faire entrer de la grace, ou par le choix, ou par la maniere d'imiter. Il y a de la grace dans l'expreſſion des vices comme dans celle des vertus. Les actions exterieures d'un Soldat ont

leurs graces particulieres qui conviendroient mal à une femme, comme les actions d'une femme ont des graces qui conviendroient mal à un Soldat. En un mot la connoissance du caractere qui est attaché à chaque objet, & qui regarde principalement les sexes, les âges, & les conditions, est le fondement du bon choix, & la source où l'on puise les graces convenables à chaque figure. Il est donc aisé de voir que le choix des belles Attitudes fait la plus grande partie des beautez du Groupe. Voyons maintenant de quelle maniere le Contraste y contribuë.

Du Contraste.

Comme dans les Groupes on ne doit jamais répeter les Attitudes d'une même vûë, & que la Nature répand une partie de ses graces dans la diversité, on ne sauroit les mieux chercher que dans la varieté & dans l'opposition des mouvemens.

Le mot de Contraste n'est usité dans nôtre langue que parmi les Peintres qui l'ont pris des Italiens. Il signifie une opposition qui se rencontre entre les objets par raport aux lignes qui les forment en tout, ou en partie. Il renferme non seulement les differens mouvemens des figures; mais les differentes situations des membres, & de tous les autres objets qui se trouvent ensemble, en sorte que cela paroisse sans affectation, & seulement pour donner plus d'énergie à l'expression du sujet. Or le Peintre qui dispose ses objets à son avantage, employe le Contraste non seulement dans les figures, mais encore dans les choses inanimées, pour leur tenir lieu d'ame, & de mouvement. On peut donc définir le Contraste. *Une opposition des lignes qui forment les objets, par laquelle ils se font valoir l'un l'autre.*

Cette opposition bien entenduë donne de la vie aux objets, attire

l'attention, & augmente la grace qui eſt ſi neceſſaire dans les Groupes, dans ceux au moins, qui regardent le Deſſein, & la liaiſon des Attitudes.

Nous avons dit que la premiere ſorte de Groupes qui conſiſte dans le Deſſein, regardoit principalement les figures humaines. Mais les Groupes qui ont raport au Clair-obſcur reçoivent toutes ſortes d'objets de quelque nature qu'ils puiſſent être. Ils demandent une connoiſſance des lumieres & des ombres non ſeulement pour chaque objet particulier : mais ils exigent encore une intelligence des effets que ces ombres & ces lumieres ſont capables de cauſer dans leur aſſemblage, & c'eſt ce qu'on apelle proprement l'artifice du Clair-obſcur dont j'ai traité avec toute l'exactitude qui m'a été poſſible en parlant du Coloris.

Comme la principale beauté des Draperies conſiſte dans une conve-

nable diſtribution des plis, & qu'elles ſont d'un frequent uſage pour la compoſition des Groupes, on ne peut s'empêcher de regarder cette matiere comme dépendante en partie de la Diſpoſition.

Des Draperies &c.

Le Traité que j'ai fait des Draperies doit être ici inſeré. Je paſſe au Tout-enſemble.

Du Tout-enſemble.

La derniere choſe qui dépend de la Diſpoſition eſt le Tout-enſemble.

Le Tout-enſemble eſt un reſultat des parties qui compoſent le Tableau, enſorte neanmoins que ce Tout qui eſt une liaiſon de pluſieurs objets ne ſoit point comme un nombre compoſé de pluſieurs unitez independantes & égales entr'elles ; mais qu'il reſſemble à un Tout politique, où les Grans ont beſoin des Petits, comme les Petits

ont beſoin des Grans. Tous les objets qui entrent dans le Tableau, toutes les lignes & toutes les couleurs, toutes les lumieres & toutes les ombres ne ſont grandes ou petites, fortes ou foibles que par comparaiſon. Mais quelle que ſoit la qualité de toutes ces choſes, & quelque ſoit l'eſtat où elles ſe trouvent, elles ont une relation dans leur aſſemblage dont aucune en particulier ne peut ſe prévaloir. Car l'effet qui en reſulte conſiſte dans une ſubordination générale où les bruns font valoir les clairs, comme les clairs font valoir les bruns, & où le merite de chaque choſe n'eſt fondé que ſur une mutuelle dépendance. Ainſi pour définir le Tout-enſemble, on peut dire que c'eſt *une ſubordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous enſemble à n'en faire qu'un.*

Or cette ſubordination qui fait concourir les objets à n'en faire

qu'un, eſt fondée ſur deux choſes, ſur la ſatisfaction des yeux, & ſur l'effet que produit la viſion. C'eſt ce que je vais expliquer.

Les yeux ont cela de commun avec les autres organes des ſens, qu'ils ne veulent point être interrompus dans leurs fonctions, & il faut convenir que pluſieurs perſonnes qui parleroient dans un même lieu, en même tems & de même ton, feroient de la peine aux Auditeurs qui ne ſauroient auquel entendre. Semblable choſe arrive dans un Tableau, où pluſieurs objets ſéparez, peints de même force, & éclairez de pareille lumiere, partageroient & inquieteroient la vûë, laquelle étant attirée de differens côtez ſeroit en peine ſur lequel ſe porter, ou qui voulant les embraſſer tous d'un même coup d'œil, ne pourroit les voir qu'imparfaitement.

Pour éviter donc la diſſipation des yeux, il faut les fixer agreable-

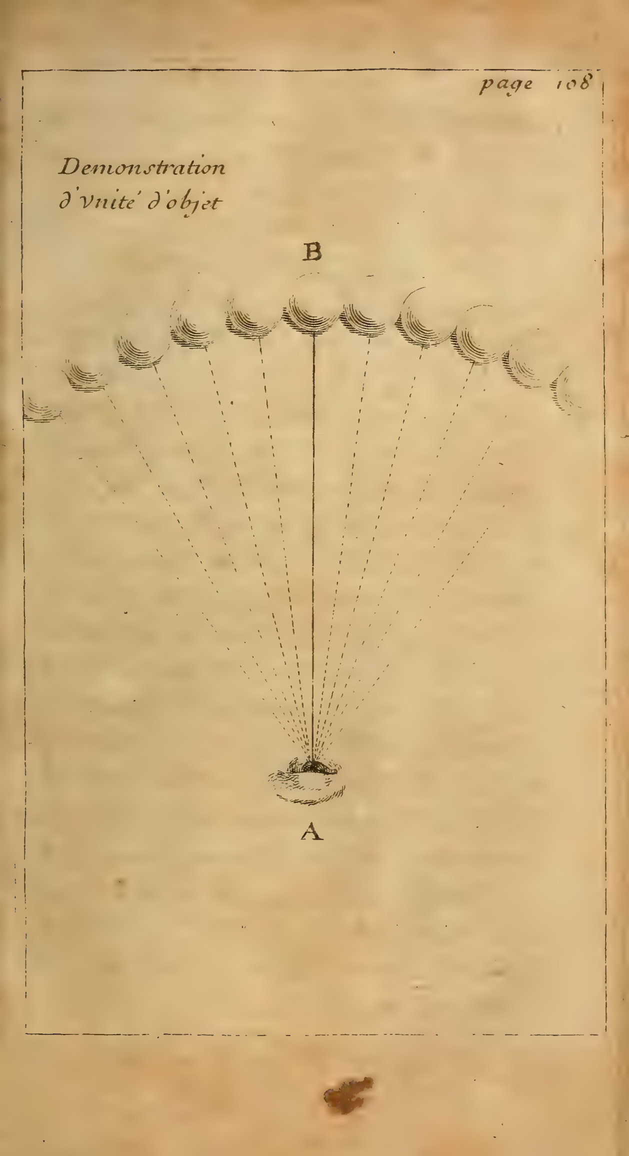
ment par des liaiſons de lumieres & d'ombres, par des unions de couleurs, & par des oppoſitions d'une étenduë ſuffiſante pour ſoutenir les Groupes & leur ſervir de repos. Mais ſi le Tableau contient pluſieurs Groupes; il faut qu'il y en ait un qui domine ſur les autres en force & en couleur : & que d'ailleurs les objets ſéparez s'uniſſent à leur fond pour ne faire qu'une maſſe, la quelle ſerve de repos aux principaux objets. La ſatisfaction des yeux eſt donc l'un des fondemens de l'unité d'objet dans les Tableaux.

L'autre fondement de cette même unité, c'eſt l'effet que produit la viſion & la maniere dont elle ſe fait. L'œil a la liberté de voir parfaitement tous les objets qui l'environnent en ſe fixant ſucceſſivement ſur chacun d'eux : mais quand il eſt une fois fixé, de tous les objets il n'y a que celui qui ſe trouve au centre de la viſion, lequel ſoit

vû clairement & diſtinctement : les autres n'étant vûs que par des rayons obliques, s'obſcurciſſent & ſe confondent à meſure qu'ils s'éloignent du rayon direct. C'eſt un fait que nous vérifions à tous les inſtans que nous portons nos yeux ſur quelque objet.

Je ſuppoſe, par exemple, que mon œil A. ſe porte ſur l'objet B. par la ligne directe A. B. Il eſt certain que ſi je ne remuë pas mon œil, & qu'en même tems je veuille obſerver les autres objets qui ne ſont vûs que par les lignes obliques à droit & à gauche, je trouverai que bien qu'ils ſoient tous ſur une même ligne circulaire à la même diſtance de mon œil; ils s'effacent & diminuent de force & de couleur à meſure qu'ils s'écartent de la ligne directe qui eſt le centre de la viſion. D'où il s enſuit que la viſion eſt une preuve de l'unité d'objet dans la Nature.

Or ſi la Nature qui eſt ſage, &


page 108
Demonstration
d'vnité d'objet
B
A

qui en pourvoyant à nos beſoins les accompagne de plaiſirs, réduit ainſi ſous un même coup d'œil pluſieurs objets pour n'en faire qu'un, elle donne en cela un avis au Peintre afin qu'il en profite ſelon que ſon Art & la qualité de ſon ſujet le pourront permettre. Il me paroît que cette obſervation n'eſt pas indigne de la reflexion du Peintre, s'il veut travailler pour la ſatisfaction des yeux à l'exemple de la Nature dont il eſt imitateur.

Je raporterai encore ici l'experience du Miroir Convexe, lequel encherit ſur la nature pour l'unité d'objet dans la viſion. Tous les objets qui s'y voïent font un coup d'œil, & un Tout-enſemble plus agreable que ne feroient les mêmes objets dans un miroir ordinaire, & j'oſe dire dans la Nature-même. (Je ſuppoſe le Miroir Convexe d'une meſure raiſonnable, & non pas de ceux qui pour être

partie d'une petite circonference corrompent trop la forme des objets.) Je dirai en passant que ces sortes de Miroirs qui sont devenus assez rares pourroient être utilement consultez pour les objets particuliers comme pour le général du Tout-ensemble.

Aprés tout, c'est au Peintre à se consulter soi-mème sur le travail qu'il entreprend. Car si son Ouvrage est grand, il peut le composer de plusieurs Groupes qui aprés le premier coup d'œil seroient capables de fixer les yeux du Spectateur par le moïen des repos bien menagez, & de devenir à leur tour un centre de vision. Ainsi le Peintre judicieux doit faire en sorte qu'aprés le premier coup d'œil, de quelque étenduë que soit son Ouvrage, les yeux en puissent joüir successivement.

Il reste encore à parler d'un effet merveilleux du Tout-ensemble, c'est de mettre tous les objets

en harmonie. Car l'harmonie quelque part qu'elle ſe rencontre, vient de l'arangement, & du bon ordre. Il y a de l'harmonie dans la Morale comme dans la Phiſique; dans la conduite de la vie des hommes, comme dans les corps des hommes-mêmes. Il y en a enfin dans tout ce qui eſt composé de parties, qui bien que differentes entr'elles s'accordent néanmoins à faire un ſeul Tout, ou particulier, ou général. Or comme on doit ſuppoſer que cet ordre ſe trouve dans toutes les parties de la Peinture ſeparement, on doit conclure qu'elles ont leur harmonie particuliere. Mais ce n'eſt point aſſez que ces parties ayent leur arangement & leur juſteſſe en particulier, il faut encore que dans un Tableau elles s'accordent toutes enſemble, & qu'elles ne faſſent qu'un Tout harmonieux; de même qu'il ne ſuffit pas pour un concert de Muſique que chaque partie ſe faſſe enten-

dre avec justesse, & demeure dans l'arangement particulier de ses notes, il faut encore qu'elles conviennent d'une harmonie qui les rassemble, & qui de plusieurs Tous particuliers n'en fasse qu'un général. C'est ce que fait la Peinture par la subordination des objets, des Groupes, des couleurs, & des lumieres dans le général du Tableau.

Il y a dans la Peinture differens genres d'harmonie. Il y en a de douce & de moderée, comme l'ont ordinairement pratiqué le Correge & le Guide. Il y en a de forte & d'élevée, comme celle du Giorgion, du Titien & du Caravage: & il y en peut avoir en differens degrez, selon la supposition des lieux, des tems, de la lumiere & des heures du jour. La lumiere haute dans un lieu enfermé produit des ombres fortes, & celle qui est en pleine campagne demande des couleurs vagues & des ombres douces. Enfin

l'excellent Peintre ſcait l'uſage qu'il doit faire non ſeulement des ſaiſons ; mais des tems, & des accidens qui ſe rencontrent dans le ciel, & ſur la terre, pour en faire, comme nous avons dit, un Tout harmonieux.

Voilà l'idée que je me ſuis formée de ce qu'on apelle en Peinture Tout-enſemble. J'ai tâché de la faire concevoir comme une machine dont les rouës ſe prêtent un mutuel ſecours, comme un corps dont les membres dépendent l'un de l'autre, & enfin comme une œconomie harmonieuſe qui arrête le Spectateur, qui l'entretient & qui le convie à joüir des beautez particulieres qui ſe trouvent dans le Tableau.

Si l'on veut faire un peu de reflexion ſur tout ce que je viens de dire touchant la Diſpoſition, on trouvera que cette partie qui en contient beaucoup d'autres eſt d'une extrême conſequence ; puiſqu'-

elle fait valoir tout ce que l'Invention lui a fourni, & tout ce qui est de plus propre à faire impression sur les yeux & sur l'esprit du Spectateur.

Les habiles Peintres peuvent connoître par leur propre experience que pour bien réussir dans cette partie si spirituelle, il faut s'élever au dessus du commun, & se transporter, pour ainsi dire, hors de soi-même : ce qui m'a donné occasion de dire icy quelque chose de l'Entousiasme, & du Sublime.

De l'Entousiasme.

L'Entousiasme est un transport de l'esprit qui fait penser les choses d'une maniere sublime, suprenante, & vrai semblable.

Or comme celui qui considere un Ouvrage suit le degré d'élévation qu'il y trouve, le transport d'esprit qui est dans l'Entousiasme est commun au Peintre & au Spectateur, avec cette difference neanmoins,

que bien que le Peintre ait travaillé à plusieurs reprises pour échauffer son imagination, & pour monter son Ouvrage au degré que demande l'Entousiasme, le Spectateur au contraire sans entrer dans aucun détail se laisse enlever tout à coup, & comme malgré lui, au degré d'Entousiasme où le Peintre l'a attiré.

Quoique le Vrai plaise toûjours, parce qu'il est la baze & le fondement de toutes les perfections, il ne laisse pas d'être souvent insipide quand il est tout seul : mais quand il est joint à l'Entousiasme, il transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement ; il le ravit avec violence sans lui donner le tems de retourner sur lui-meme.

J'ay fait entrer le Sublime dans la définition de l'Entousiasme, parce que le Sublime est un effet & une production de l'Entousiasme. L'Entousiasme contient le Sublime comme le tronc d'un arbre contient ses

branches qu'il repand de differens côtez ; ou plutôt l'Entousiasme est un soleil dont la chaleur & les influences font naître les hautes pensées & les conduisent dans un état de maturité que nous apellons Sublime. Mais comme l'Entousiasme & le Sublime tendent tous deux à élever notre esprit, on peut dire qu'ils sont d'une même nature. La difference neanmoins qui me paroît entre l'un & l'autre, c'est que l'Entousiasme est une fureur de Veine qui porte notre ame encore plus haut que le Sublime, dont il est la source, & qui a son principal effet dans la pensée & dans le Tout-ensemble de l'ouvrage ; aulieu que le Sublime se fait sentir également dans le général, & dans le détail de toutes les parties. L'Entousiasme a encore cela que l'effet en est plus promt, & que celui du Sublime demande au moins quelques momens de reflexion pour être vû dans toute sa force.

L'Entousiasme nous enleve sans que nous le sentions, & nous transporte, pour ainsi dire, comme d'un Païs dans un autre sans nous en apercevoir que par le plaisir qu'il nous cause. Il me paroît, en un mot, que l'Entousiasme nous saisit, & que nous saisissons le Sublime. C'est donc à cette élévation surprenante, mais juste, mais raisonnable que le Peintre doit porter son Ouvrage aussi bien que le Poëte; s'ils veulent arriver l'un & l'autre à cet extraordinaire Vraisemblable qui remuë le cœur & qui fait le plus grand mérite de la Peinture & de la Poësie.

Quelques esprits de feu ont pris l'emportement de leur imagination pour le vrai Entousiasme, quoique dans le fond l'abondance & la vivacité de leurs productions ne fussent que des songes de malade. Il est vrai qu'il y a des songes bizarres qui avec un peu de moderation seroient capables de mettre beau-

coup d'esprit dans la composition d'un Tableau, & de réveiller agreablement l'attention ; & les fictions des Poëtes, comme dit Plutarque, ne sont autre chose que des songes d'un homme qui veille. Mais on peut dire aussi qu'il y a des productions qui sont des songes de fievre chaude, lesquelles n'ont aucune liaison, & dont il faut éviter la dangereuse extravagance.

Il est certain que ceux qui ont un genie de feu entrent facilement dans l'Entousiasme, parce que leur imagination est presque toûjours agitée : mais ceux qui brûlent d'un feu doux, qui n'ont qu'une médiocre vivacité jointe à un bon jugement, peuvent s'insinuer dans l'Entousiasme par degrez, & le rendre même plus reglé par la solidité de leur esprit. S'ils n'entrent pas si facilement, ni si promtement dans cette fureur Pittoresque, pour ainsi parler, ils ne laissent pas de s'en laisser saisir peu-à-peu ; parce que

leurs reflexions leur font tout voir & tout ſentir, & que non ſeulement il y a pluſieurs degrez d'Entouſiaſme, mais encore pluſieurs moïens d'y arriver. Si ces derniers ont à traiter un ſujet écrit, il faut qu'ils le liſent pluſieurs fois avec application; & s'il n'eſt pas écrit, il eſt à propos que le Peintre choiſiſſe entre les qualitez de ſon ſujet celles qui ſont les plus capables de lui fournir des circonſtances qui mettent ſon eſprit en mouvement. Car par-ce moïen aïant échauffé ſon imagination par l'élevation de ſes penſées, il arrivera enfin juſqu'à l'Entouſiaſme, & jettera de l'admiration dans l'eſprit de ſes Spectateurs.

Pour diſpoſer l'eſprit à l'Entouſiaſme generalement parlant, rien n'eſt meilleur que la vûë des Ouvrages des grans Maîtres, & la lecture des bons Auteurs Hiſtoriens ou Poëtes, à cauſe de l'élevation de leurs penſées, de la nobleſſe

de leurs expreſſions, & du pouvoir que les exemples ont ſur l'eſprit des hommes.

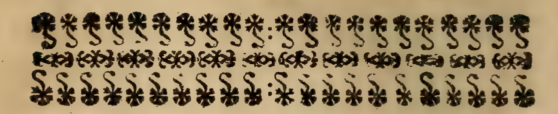
* Longin qui a traité du Sublime, veut que ceux qui ont à écrire quelque choſe qui exige du grand & du merveilleux, regardent les grans Auteurs comme un flambeau qui les éclaire, & qu'ils ſe demandent à eux mêmes, comment eſt-ce qu'Homere auroit dit cela ? qu'auroient fait Platon, Demoſtene & Thucidide? Le Peintre peut en ſemblable occaſion ſe demander à lui-même, comment eſt-ce que Raphaël, le Titien, & le Correge auroient penſé, auroient deſſiné, auroient colorié, & peint ce que j'entreprens de repreſenter ? Ou bien, comme dit le même Longin, l'on peut s'imaginer un tribunal des plus grans Maîtres, devant lequel le Peintre auroit à rendre compte de ſon Ouvrage. Quelle ardeur ne ſentiroit-il pas à la ſeule imagination

* *Ch.* 12.

de voir tant d'excellens hommes, qui ſont les objets de ſon admiration, & qui doivent être ſes Juges ?

Ces moyens ſont utiles à tous les Peintres, car ils enflammeront ceux qui ſont nez avec un puiſſant genie ; & ceux que la Nature n'a pas ſi bien traitez en reſſentiront au moins quelque chaleur qui ſe répandra ſur leurs Ouvrages.

J'ay tâché de faire voir dans mon Traité de l'Invention de quelle maniere il faloit choiſir les objets convenables au ſujet que le Peintre avoit à repreſenter. Je viens de parler dans la Diſpoſition de l'ordre que ces mêmes objets devoient tenir pour compoſer un Tout avec avantage ; & c'eſt ainſi que par la liaiſon de ces deux parties, l'Invention & la Diſpoſition, j'ay fait tous mes efforts pour donner une idée la plus juſte qu'il m'a été poſſible, de cette grande partie de la Peinture qu'on appelle Compoſition.



REPONSES A QUELQUES Objections.

ENTRE les Objections qu'on pourroit me faire, j'en trouve deux ausquelles il est bon de répondre. L'une est contre l'unité d'objet ; & l'autre contre l'Entousiasme.

On peut dire contre le premier, que la démonstration que l'on a faite de la vision pour établir l'unité d'objet la détruit entierement, par la raison qu'il n'est pas necessaire de déterminer l'œil, puisqu'en quelque endroit du Tableau qu'il se porte, il se déterminera naturellement luy-même, & fera l'unité d'objet, sans qu'il soit autrement besoin d'avoir recours aux principes de l'Art.

A cette objection l'on répond

deux choſes. La premiere, qu'il n'eſt pas à propos de laiſſer à l'œil la liberté de vaguer avec incertitude ; parceque s'arrêtant au hazard ſur l'un des côtez du Tableau, il agiroit contre l'intention du Peintre, qui auroit placé, ſelon la vraiſemblance la plus approuvée, ſes objets les plus eſſentiels dans le milieu, & ceux qui ne ſeroient qu'acceſſoires dans les côtez : Car il arrive ſouvent que de cet ordre dépend toute l'intelligence de ſa penſée. D'où il s'enſuit qu'il faut fixer l'œil, & que le Peintre doit le déterminer à l'endroit de ſon Tableau qu'il jugera à propos pour l'effet de ſon Ouvrage.

La ſeconde choſe que l'on répond, c'eſt que dans les ſens tous les objets qui regardent les plaiſirs, ne demandent pas ſeulement les agrémens qu'ils ont reçûs de la Nature ; ils exigent encore les ſecours que l'Art eſt capable de leur

donner pour rendre leurs effets plus ſenſibles.

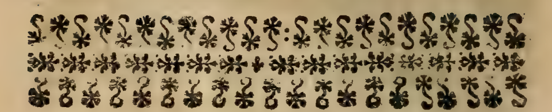
Par la ſeconde objection, l'on pourroit me dire que l'Entouſiaſme emporte ſouvent trop loin certains Genies, & paſſe par deſſus beaucoup de fautes ſans les apercevoir. A quoi il ſeroit aiſé de répondre que cet emportement n'eſt plus le veritable Entouſiaſme ; puiſqu'il paſſe les bornes de la juſteſſe, & de la vrai-ſemblance que nous lui avons donnez.

J'avoüe qu'il paroit qu'un des effets de l'Entouſiaſme eſt de cacher ſouvent quelque défaut à la faveur du tranſport commun qu'il nous cauſe ; ce qui n'eſt pas un grand malheur. Car en effet l'Entouſiaſme avec quelques défauts, ſera toûjours preferé à une médiocrité correcte ; parce qu'il ravit l'ame, ſans luy donner le tems de rien examiner, & de refléchir ſur le détail de chaque choſe. Mais à proprement parler, cet effet n'eſt pas

tant de l'Entousiasme que de nôtre esprit, qui s'en laissant penétrer, passe quelquefois au delà des bornes de la vrai-semblance.

Si on vouloit encore m'objecter que tout ce que je dis de l'Entousiasme peut être attribué au Sublime; je répondrois que cela dépend de l'idée que chacun atatache à ces deux mots, à quoy je serois toûjours disposé à m'accommoder, nonobstant la difference que j'en ay expliquée dans le corps de ce Discours.





DU DESSEIN.

LE mot de Deſſein par rapport à la Peinture ſe prend de trois manieres : ou il repreſente la penſée de tout l'Ouvrage avec les lumieres & les ombres, & quelquefois avec les couleurs mêmes, & pour lors il n'eſt pas regardé comme une des parties de la Peinture ; mais comme l'idée du Tableau que le Peintre médite : ou il repreſente quelque partie de figure humaine, ou quelque animal, ou quelque draperie, le tout d'aprés le Naturel, pour être peint dans quelque endroit du Tableau, & pour ſervir au Peintre comme d'un témoin de la verité, & cela s'appelle une étude ; ou bien il eſt pris pour la circonſcription des objets, pour les meſures & les

proportions des formes exterieures; & c'eſt dans ce ſens qu'il eſt une des parties de la Peinture.

Si le Deſſein eſt, comme il eſt vray, la circonſcription des formes exterieures, s'il les réduit dans les meſures & dans les proportions qui leur conviennent, il eſt vray de dire auſſi que c'eſt une eſpece de creation, qui commence à tirer comme du néant, les productions viſibles de la Nature, qui ſont l'objet du Peintre.

Quand nous avons parlé de l'Invention, nous avons dit que cette partie dans l'ordre de l'execution étoit la premiere. Il n'en eſt pas de même dans l'ordre des études, où le deſſein doit s'apprendre avant toute choſe.

Il eſt la clef des Beaux Arts; c'eſt luy qui donne entrée aux autres parties de la Peinture; c'eſt l'organe de nos penſées, l'inſtrument de nos démonſtrations, & la lumiere de nôtre entendement. C'eſt

donc par luy que les Jeunes Etudians doivent non-ſeulement commencer ; mais c'eſt de luy qu'ils doivent contracter une forte habitude, pour acquerir avec plus de facilité la connoiſſance des autres parties dont il eſt le fondement.

Le Deſſein étant donc le fondement de la Peinture, on ne ſauroit prendre trop de ſoin pour le rendre ſolide, & pour ſoûtenir un édifice composé d'autant de parties qu'eſt celui de la Peinture. Ainſi je tâcherai d'en parler avec tout l'ordre que demande une connoiſſance ſi neceſſaire.

Je regarde dans le Deſſein pluſieurs parties d'une extrême neceſſité à quiconque veut devenir habile, dont voici les principales. La Correction, le bon Gout, l'Elegance, le Caractere, la Diverſité, l'Expreſſion & la Perſpective.

De la Correction.

Correction eſt un terme dont les

Peintres ſe ſervent ordinairement pour- exprimer l'état d'un Deſſein qui eſt exempt de fautes dans les meſures. Cette Correction dépend de la juſteſſe des Proportions, & de la connoiſſance de l'Anatomie.

Il y a une proportion generale fondée ſur les meſures les plus convenables pour faire une belle figure. On peut conſulter & examiner ceux qui ont écrit des Proportions & qui ont donné des meſures generales pour les figures humaines, ſuppoſé qu'ils ayent eux-mêmes conſulté à fond & la Nature & la Sculpture des Anciens.

Mais comme dans chaque eſpece que la Nature produit elle n'eſt pas déterminée à une ſeule ſorte d'objet, & que ſa diverſité fait une de ſes plus grandes beautez, il y a auſſi des Proportions particulieres, qui regardent principalement les ſexes, les âges, & les conditions, & qui dans ces mémes états trouvent encore une infinie varieté. Pour ce qui

eſt des Proportions particulieres ; la Nature en fournit autant qu'il y a d'hommes ſur la terre : mais pour rendre ces Proportions juſtes & agreables, il n'y a que l'Antique dont la ſource eſt dans la Nature, qui puiſſe ſervir d'exemple & former une ſolide idée de la belle diverſité.

Pluſieurs habiles Peintres ont meſuré les figures Antiques dans toutes leurs parties, & ont communiqué à leurs Eleves les études qu'ils en ont faites. Mais ſi ces démonſtrations n'ont pas été rendues, ni aſſez publiques, ni aſſez exactes ; nous avons en France en notre poſſeſſion un nombre plus que ſuffiſant de belles Statuës Antiques, ou Originales, ou moulées ſur les Originaux, d'où un chacun peut tirer les lumieres & les détails neceſſaires pour ſon inſtruction.

Ce qui eſt de certain, c'eſt qu'il eſt impoſſible de ſe prévaloir des meſures des figures antiques ſans les

avoir étudiées exactement, ſans les avoir deſſinées avec attention, & ſans les avoir donné en garde à ſa mémoire aprés quelque tems d'une pratique opiniâtrée. Vaſari fait dire à Michelange que *le Compas doit être dans les yeux & non pas dans les mains.* Ce beau mot a été bien reçû de tous les Peintres: Mais Michelange n'a pû le dire, & les autres n'ont pû lui donner cours, qu'en ſuppoſant une habitude des plus belles Proportions.

Comme c'eſt de l'Antique que l'on doit non ſeulement tirer ce qu'il y a de meilleur pour les Proportions, mais qu'il contient encore pluſieurs choſes qui conduiſent au ſublime & à la perfection; il eſt neceſſaire de s'en faire, autant qu'il eſt poſſible, une idée nette, qui ſoit ſoûtenuë de la raiſon. Nous conſidererons donc l'Antique, dans ſon origine, dans ſa beauté, & dans ſon utilité.

De l'Antique.

Quoique le mot d'Antique pris dans la force de ſon origine, ſignifie tout ce qui eſt ancien, on ne le prendra ici que pour les Ouvrages de Sculpture qui ont été faits dans le ſiecle des Grans-Hommes, qui étoit celui du Grand Alexandre, où les ſiences & les beaux Arts étoient dans leur perfection. Ainſi je croi devoir épargner à mon Lecteur l'ennui que je lui donnerois, ſi je voulois raporter ici les noms des premiers Sculpteurs, qui par une longue ſuite d'années ont pris la Sculpture dans ſon berceau, pour la conduire juſqu'à l'âge où elle devoit arriver à cette perfection qui mérite, pour ainſi dire, le nom d'Antique que nous lui attribuons aujourd'hui.

Les loüanges que l'on donna pour lors aux excellens Ouvrages, augmenta le nombre des bons Sculpteurs ; & la quantité de Sta-

tuës que l'on érigeoit aux gens qui ſe faiſoient diſtinguer par leur merite, auſſi bien que les Idoles dont on ornoit les Temples, donnoient de plus en plus matiere aux grans Genies de s'exercer & de perfectioner leurs Ouvrages à l'envie les uns des autres.

Ce fut en ce tems-là que Policlete l'un des plus grans Sculpteurs de la Grece, s'aviſa de faire une Statuë qui eût toutes les proportions qui conviennent à un homme parfaitement bien formé. Il ſe ſervit pour cela de pluſieurs modéles naturels, & aprés avoir reduit ſon Ouvrage dans la derniere perfection, il fut examiné par les habiles gens avec tant d'exactitude, & admiré avec tant d'éloges, que cette Statuë fut d'un commun conſentement appellée la Reigle, & fut ſuivie en general par tous ceux qui cherchoient à ſe rendre habiles. Il eſt aſſez vraiſemblable que cette experience ayant réuſſi pour un ſe-

xe, on en fit autant pour un autre, & qu'on la poussa même à la diversité des âges, & des conditions.

Il me paroît que c'est à ce Policlete que l'on peut raisonnablement fixer l'origine des merveilleux Ouvrages que nous appellons Antiques; puisqu'on les avoit déja portez au degré de perfection où nous les voyons. Les Sculpteurs de ces tems là continuerent de donner des marques de leur habileté jusqu'au regne de l'Empereur Galien, environ l'an 360. que les Gots ravagerent la Grece sans connoissance, & sans aucun respect pour les belles choses. Mais puisque nous regardons les Proportions de l'Antique comme les modeles de la perfection, il est de l'ordre naturel de parler ici de sa beauté.

De la beauté de l'Antique.

Quelques-uns ont dit que la beauté du Corps humain consistoit dans un justeaccord des membres en-

tr'eux par rapport à un Tout-parfait ; d'autres la mettent dans un bon temperament, dans une vigoureuſe ſanté, où le mouvement & la pureté du ſang repandent ſur la peau des couleurs également vives & fraiches. Mais la commune opinion n'admet aucune définition du Beau. Le Beau, dit-on, n'eſt rien de réel, chacun en juge ſelon ſon goût ; en un mot, que le Beau n'eſt autre choſe que ce qui plaît.

Quoiqu'il en ſoit, peu de ſentimens ont été partagez ſur la beauté de l'Antique. Les gens d'eſprit qui aiment les beaux Arts ont eſtimé dans tous les tems ces merveilleux ouvrages, c'eſt-à-dire, non ſeulement aujourd'hui qu'ils ſont rares, mais dans les tems que tout étoit plein de Statuës, & qu'elles étoient dans la Grece & dans Rome, comme un autre peuple. Nous voyons dans les anciens Auteurs quantité de paſſages, où pour loüer les Beautez vivantes, on les compa-

roit aux Statuës. *Les Sculpteurs*, dit Maxime de Tyr, *par un admirable artifice choisissent de plusieurs Corps les parties qui leur semblent les plus belles, & ne font de cette diversité qu'une seule Statuë. Mais ce mélange est fait avec tant de prudence & si à propos, qu'ils semblent n'avoir eu pour modele qu'une seule & parfaite Beauté. Et ne vous imaginez pas*, poursuit le méme Auteur, *de pouvoir jamais trouver une beauté naturelle, qui le dispute aux Statuës; l'Art a toûjours quelque chose de plus parfait que la Nature.* Ovide dans le 12. de ses Métamorphoses, où il fait la Description de Cyllare, le plus beau des Centaures, dit, *qu'il avoit une si grande vivacité dans le visage, que le col, les épaules, les mains, & l'estomac en étoient si beaux, qu'on pouvoit assurer qu'en tout ce qu'il avoit de l'homme c'étoit la même beauté que l'on remarque dans les Statuës les plus parfaites.* Et Philostrate parlant d'Euphor-

be, dit, *que sa Beauté avoit gaigné le cœur des Grecs, & qu'il étoit si aprochant de la beauté d'une Statuë qu'on l'auroit pris pour Apollon.* Et plus bas parlant de la beauté de Neoptoleme, & de la ressemblance qu'il avoit avec son pere Achille, il dit, *Qu'en beauté son pere avoit autant d'avantage sur lui que les Statuës en ont sur les beaux hommes.*

Ce n'étoit pas seulement chez les Grecs que l'on érigeoit des Statuës aux gens de mérite & qu'on s'en faisoit des Idoles; le Peuple Romain se servoit des mêmes moyens pour recompenser les grandes actions & pour honnorer leurs Dieux. Les Romains dans la conquête de la Grece en enleverent non seulement les plus belles Statuës; mais en emmenerent les meillieurs Ouvriers qui en instruisirent d'autres, & qui ont laissé à la Posterité des marques éternelles de leur savoir, comme nous le voyons par tant d'admirables Statuës, par tant de Bustes, par

tant de Vaſes, & tant de Bas-reliefs, & par ces belles Colonnes Trajane & Antoniane. Ce ſont toutes ces Antiquitez que l'on doit regarder comme les veritables ſources où il faut que les Peintres & les Sculpteurs aillent puiſer eux memes, pour repandre une beauté ſolide ſur ce que leur genie pourra d'ailleurs leur inſpirer.

Lés Auteurs Modernes ont ſuivi ces mêmes ſentimens ſur la beauté de l'Antique. Je raporterai ſeulement celui de Scaliger. *Le moyen*, dit-il, *que nous puiſſions rien voir qui aproche de la perfection des belles Statuës ; puiſqu'il eſt permis à l'Art de choiſir, de retrancher, d'adjoûter, de diriger, & qu'au contraire la Nature s'eſt toûjours alterée depuis la création du premier homme en qui Dieu joignit la beauté de la forme à celle de l'Innocence.*

Traduction litterale du Latin de Rubens.

De l'Imitation des Statuës Antiques.

IL y a des Peintres à qui l'Imitation des Statuës Antiques est trés utile, & à d'autres dangereuse jusqu'à la destruction de leur Art. Je concluë néanmoins que pour la derniere perfection de la Peinture, il est nécessaire d'avoir l'intelligence des Antiques, voire même d'en être pénetré : mais qu'il

Ex Rubenio.

De Imitatione Statuarum.

ALiis ultissima aliis damnosa usque ad exterminium Artis. Concludo tamen ad summum ejus perfectionem esse necessariam earum intelligentiam, imo imbibitionem : sed judiciosè applicandum earum usum & omnino citra saxum. Nam plures imperiti & etiam periti non distinguunt materiam à forma, Faxum à figura, nec necessitatem marmoris ab artificio.

eſt néceſſaire auſſi que l'uſage en ſoit judicieux, & qu'il ne ſente la pierre en façon quelconque. Car l'on voit des Peintres ignorans, & même des Sçavans qui ne ſçavent pas diſtinguer la matiere d'avec la forme, la figure d'avec la pierre, ni la néceſſité où eſt le Sculpteur de ſe ſervir du marbre d'avec l'artifice dont il s'employe.

Una autem maxima eſt Statuarum optimas utiliſſimas ut viles inutiles eſſe, vel etiam damnoſas: Nam Tyrones ex iis neſcio quid crudi, terminati & difficilis moleſtaque Anatomiæ dum trahunt videntur proficere, ſed in opprobrium Naturæ, dum pro carne marmor coloribus tantum repreſentant. Multa ſunt enim notanda imo & vitanda etiam in optimis ac-

Il eſt conſtant que les Statuës les plus belles ſont très-utiles, comme les mauvaiſes ſont inutiles & même dangereuſes: Il y a de jeunes Peintres qui s'imaginent eſtre bien avancez, quand ils ont tiré de ces figures je ne ſçai quoi de dur, de terminé, de diffi-

cile & de ce qui eſt plus épineux dans l'Anatomie: mais tous ces ſoins vont à la honte de la Nature; puis qu'au lieu d'imiter la chair, ils ne repreſentent que du marbre teint de diverſes couleurs. Car il y a pluſieurs accidens à remarquer, ou plûtôt à éviter dans les Statuës même les plus belles, leſquels ne viennent point de la faute de l'Ouvrier. Ils conſiſtent principalement dans la difference des ombres; vû que la Chair, la Peau,

cidentia citra culpam Artificis præcipuè differentia umbrarum, cum caro pellis, cartilago ſuà diaphanitate multa leniant precipitia in Statuis nigredinis & umbræ quæ ſua denſitate ſaxum duplicat inexorabiliter obvium. Adde quaſdam maccaturas ad omnes motus variabiles & facilitate pellis aut dimiſſas aut contractas à Statuariis vulgo èvitatas, optimis tamen aliquando admiſſas, Picturæ certó ſed cum moderatione neceſſarias. Lumine etiam ab omni humanitate alieniſſimæ differunt lapideo ſplendore & aſpera luce ſuperficies magis elevante ac par eſt, aut ſaltem oculos faſcinante,

les Cartillages, par leur qualité diaphane adouciſſent, pour ainſi dire, la dureté des contours, & font éviter beaucoup d'écueils qui ſe trouvent dans les Statuës, à cauſe de leur ombre noire qui par ſon obſcurité fait paroiſtre la pierre, quoique très opaque, encore plus dure & plus opaque qu'elle n'eſt en effet. Ajoutez à cela qu'il y a dans le Naturel certains endroits qui changent ſelon les divers mouvemens, & qui à cauſe de la ſoupleſſe de la Peau ſont quelquefois, tantôt unis & tendus, & tantôt pliez & ramaſſez, que les Sculpteurs pour l'ordinaire ont pris ſoin d'éviter; mais que les plus habiles n'ont pas negligez & qui ſont abſolument neceſſaires dans la Peinture, pour-vû qu'on en uſe avec moderation. Non ſeulement les ombres des Statuës, mais encore leurs lumieres ſont tout à fait differentes de celles du Naturel; d'autant que l'éclat de la pierre & l'a-

preté des jours dont elle eſt frappée éléve la ſuperficie plus qu'il ne faut, ou du moins font paroître aux yeux des choſes qui ne doivent point être.

Celui qui par une mure diſcretion ſaura faire le diſcernement de toutes ces choſes, ne peut conſiderer avec trop d'attention les Statuës Antiques ni les étudier trop ſoigneuſement : puiſque dans les ſiecles erronez ou nous vivons, nous ſommes fort éloignez de rien produire de ſemblable, ſoit que la baſſeſſe de notre Genie nous tienne rempans

Ea quiſquis ſapienti diſcretione ſeperaverit, Statuas cominus amplectetur, nam quid in hoc erroneo ſæculo degeneres poſſumus quam vilis Genius nos humi detinet ab heroico illo imminutos ingenio judicio : ſeu Patrum nebulâ fuſci ſumus ſue volontate Deùm ad pejora lapſi poſtqnam lapſi non remittimur aut veteraſcente mundo indeboliti irrecuperabili damno, ſeu etiam objectum naturali antiquitus origini perfectionique propius offerebat ultro compactum quod nunc

& ne nous permette pas d'aller jusqu'où les Anciens sont arrivez par leur jugement & par leur esprit veritablement heroïque ; ou bien que nous soyons enveloppez des mêmes tenebres où nos Peres ont vécu ; où que Dieu permette qu'ayant negligé de nous retirer d'une erreur dans laquelle nous étions tombez, nous allions de mal en pire : soit encore que par un dommage irreparable il arrive que nos espris s'affoiblissent & se sentent de la vieillesse du monde : soit enfin que les corps humains ayant été dans les siecles passez plus prés de leur origine & de leur perfection, se soient trouvez des modeles

seculorum senescentium defectu ab accidentibus corruptum nihil sui retinuit delabente in plura perfectione succedentibus vitiis : Ut etiam Staturæ hominum multorum sententiis probatur paulatim decresentis quippe profani sacrique de Heroüm, Gigantum, Cyclopumque ævo multa quidem fabulosa aliqua tamen vera narrant sine dubio.

deles parfais & ayent fourni naturellement toutes les beautez que nous ne reconnoiſſons plus aujourd'hui dans la Nature. La perfection qui étoit une, s'eſt poſſible partagée & affoiblie par les vices qui lui ont ſuccedé inſenſiblement ; de ſorte que cette corruption ſeroit venuë à tel point, qu'il ſemble que les corps ne ſoient plus les mêmes, ainſi qu'on pourroit le conjecturer par les écrits que nous ont laiſſé pluſieurs Auteurs tant ſacrez que profanes leſquels nous ont parlé de la ſtature ancienne des hommes en la perſonne des Heros, des Geans, & des Cyclopes ; & ſi en cela ils nous ont conté beaucoup de fables, ils nous ont dit ſans doute quelques veritez.

La principale raiſon pourquoi les corps humains de notre tems ſont differens de ceux de

Cauſa precipua quâ noſtri ævi homines differunt ab Antiquis eſt ignavia & inexercitatum vivendi genus; quippe eſſe, bibere nulla exercitandi

corporis cura. Igitur prominet depressum ventris onus, semper assidua repletum ingluvie, crura enervia & brachia otii sui conscia. Contrà antiquitùs omnes quotidie in palestris & gymnasiis exercebantur violenter ut verè dicam nimis ad sudorem, ad lassitudinem extremam usque. Vide Mercurialem de Arte Gymnastica, quam varia laborum genera, quam difficilia, quam robusta habuerint. Ideo partes illæ ignavæ absumebantur tantoperè; venter restringebatur abdomine in carnem migrante. Et quidquid in corpore humano excitando passivè se habent: nam brachia, crura, cervix, scapuli & omniaquæ

l'antiquité, c'est la paresse, l'oisiveté, & le peu d'exercice que l'on fait : car la plûpart des hommes n'exercent leur corps qu'à boire & à faire bonne chere. Ne vous étonnez donc pas si amassant graisse sur graisse, on a un ventre gros & chargé, des jambes molles & enervées, & des bras qui se reprochent à eux mêmes leur oisiveté. Aulieu que dans l'Antiquité les hommes s'exerçoient tous les jours dans les Academies & lieux

publics deſtinez aux exercices du corps, & pouſſoient même ſouvent ces exercices juſqu'à des ſueurs & des laſſitudes extrêmes. Voyez dans le livre qu'a écrit Mercurialis touchant l'Art Gymnaſtique, en combien de façons differentes ils travailloient leurs corps & quelle force il faloit avoir pour cela. Dans la verité rien n'étoit meilleur pour faire fondre les parties trop molles & trop graſſes d'oiſiveté que ces ſortes d'exercices : la panſe ſe retiroit, & tous les endrois qui étoient agitez ſe changeoient en chair & fortifioient les muſcles : car les bras, les jambes, le cou, les épaules & tout ce qui travaille étant aidé de la Nature qui attire par la chaleur un ſuc dont elle les nourit, prennent de la force, croiſſent & s'aug-

agunt auxiliante natura & ſuccum calore attractum ſubminiſtrante in immenſum augentur & creſcunt; ut videmus terga Getulorum, brachia Gladiatorum, crura Saltantium & totum fere corpus Remigum.

mentent extrêmement, ainſi que nous le voyons au dos des Getes, aux bras des Gladiateurs, aux jambes des Danſeurs & preſque à tout le corps des Rameurs.

Rubens, dans un Manuſcrit Latin qui eſt entre mes mains, en parle de cette ſorte. J'ay raporté ſes propres paroles pour autoriſer la fidélité de la Traduction. *De Imitatione ſtatuarum. Aliis utiliſſima &c.*

Enfin la loüange des gens d'eſprit, les témoignages des Auteurs, & l'eſtime univerſelle des ſiecles les plus éclairez : toutes ces choſes, dis-je, qui ſont les plus forts préjugez en faveur de l'Antique, ne ſervent pourtant qu'à confirmer cette unique raiſon de ſa beauté, ſavoir, que l'Antique n'eſt beau que parce qu'il eſt fondé ſur l'Imitation de la belle Nature dans la convenance de chaque objet qu'on a voulu repreſenter. Un Dieu, un Heros, & un Homme ordinaire ont des caracteres differens que

l'on remarque dans les plus belles Statuës Antiques : Comme par exemple dans l'Apollon, la Divinité ; dans l'Hercule la force extraordinaire, & dans l'Antinoüs la beauté humaine.

Le Goût de l'Antique, me dira-t-on, qui paroît fondé ſur le commun conſentement des gens d'eſprit, a pourtant varié du tems des Gots.

Mais on peut répondre que la maniere Gottique eſt venuë dans un tems où la guerre ayant fait perir les beaux Arts, les Ouvriers n'eurent point d'autre objet pour les renouveller que l'Imitation de la Nature telle qu'elle ſe preſentoit par hazard ; & que pour les ornemens, leur imagination s'exerçoit plutôt dans les choſes difficiles qu'ils croyoient leur devoir aquerir de la reputation, que dans le bon goût qu'ils ne connoiſſoient pas.

Ce n'eſt donc point pour avoir

rejetté l'Antique que les Gots s'en ſont écartez, c'eſt pour ne l'avoir pas connu. Tous les Arts ont commencé par imiter la Nature, & ils ne ſe ſont perfectionnez que par le bon choix. Ce bon choix qui ſe trouve dans l'Antique, a été fait par des hommes d'un bon eſprit qui cherchoient la gloire par la ſience, & qui ont examiné, pour arriver à leur fin, les Modeles les plus parfaits, dans un païs où les hommes naiſſent naturellement beaux & dans un tems fertile en grans genies, où les beaux Arts étoient aſſiduement étudiez, approfondis dans leur ſource, & pouſſez dans une perfection qui eſt encore aujourd'hui l'objet de notre étonnement.

Que pourroit-on faire davantage pour donner à la Poſterité une grande idée de l'Antique, une idée priſe non d'une pratique inſipide, ou d'une maniere exagerée que les Diſciples prennent des Maîtres,

d'un eſprit borné & d'une capacité médiocre : mais d'une idée qui n'a point d'autre ſource que la Nature dans laquelle le Vrai paroît dans toute ſa pureté, dans toute ſon élegance, dans toutes ſes graces, & dans toute ſa force, ſans jamais ſortir de ſa ſimplicité. Voilà l'interêt qu'ont tous ceux qui deſſinent, de regarder le nud de l'Antique comme la Nature épurée & comme la régle la plus aſſurée de la perfection.

Mais comme il eſt inutile de vouloir profiter de la vûë des belles choſes ſans les bien concevoir, il eſt impoſſible de penetrer la beauté de l'Antique, non plus que le vrai de la Nature, ſans le ſecours de l'Anatomie. On peut bien en voiant & deſſinant l'Antique aquerir une certaine grandeur de Deſſein, & ſe faire en gros une pratique qui tend au bon goût & à la delicateſſe : mais ces avantages, s'ils ſont ſans connoiſſance & ſans principes, n'iront

qu'à ébloüir le Spectateur par un dehors ſpecieux, & par des reminiſcences mal placées. Et tel qui s'extaſie à la vûë de ces beaux Ouvrages de l'Antiquité, eſt encore fort éloigné de ſavoir la veritable ſource des beautez qu'il admire, à moins qu'il ne ſache cette partie fondamentale du Deſſein, je veux dire, de l'Anatomie.

J'ay donc à faire voir que l'Anatomie eſt le veritable fondement du Deſſein, & que cette ſience ſert à découvrir les beautez de l'Antique. Je ferai voir en même tems que la connoiſſance qui en eſt neceſſaire au Peintre & au Sculpteur eſt tres facile à aquerir, & que la negligence que l'on a eûë pour l'apprendre ne vient que de ce qu'on l'a regardée comme un chemin qui conduiſoit dans une ſechereſſe de Deſſein & dans une maniere trop reſſentie. Mais ceux qui voudront y faire un peu de réflexion connoîtront au contraire qu'elle eſt la ba-

ſe ſolide de la verité & de la correction des Contours, bien loin d'en corrompre la pureté & d'alterer les muſcles dans leurs liaiſons.

J'ai écrit autrefois ſous un nom emprunté* un abregé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture & de Sculpture, dans lequel les démonſtrations ſont fort ſenſibles, & j'en dirai encore ici quelque choſe pour en faciliter d'autant plus l'intelligence, que ceux qui en ont beſoin croyent qu'elle eſt fort difficile.

De l'Anatomie.

L'Anatomie eſt une connoiſſance des parties du corps humain. Mais celle dont les Peintres ont beſoin ne regarde à la rigueur que les Os, & les principaux Muſcles qui les couvrent; & la demonſtration de ces deux choſes ſe peut faire avec facilité. La Nature nous a donné des Os pour la ſolidité de

* *Abregé d'Anatomie par Tortebat.*

notre corps & pour la fermeté de chaque membre. Elle y a attaché des Muſcles comme des agens exterieurs qui tirent les Os du côté que la volonté le commande. Les Os determinent les meſures des longueurs, & les Muſcles celles des largeurs, ou dumoins c'eſt de l'office des muſcles que dépendent la forme & la juſteſſe des Contours.

Il eſt d'une neceſſité indiſpenſable de bien connoître la forme, & la jonction des Os, d'autant qu'ils alterent ſouvent les meſures dans le mouvement, comme il eſt neceſſaire de bien ſavoir la ſituation & l'office des Muſcles; puiſqu'en cela conſiſte la verité la plus ſenſible du Deſſein.

Les Os ſont immobiles d'eux mêmes & ne ſont ébranlez que par les muſcles. Les muſcles ont leurs origines & leurs inſertions; ils tiennent par leur origine à un Os qu'ils n'ont jamais intention d'émouvoir, & ils tiennent par leur inſertion à

un autre Os qu'ils tirent, quand ils veulent, du côté de leur origine.

Il n'y a point de muſcle qui n'ait ſon oppoſé : quand l'un agit, il faut que l'autre obéiſſe , ſemblables en cela aux ſeaux du puis dont l'un deſcent quand l'autre monte. Celui qui agit s'enfle & ſe reſerre du côté de ſon origine , & celui qui obéit s'étend & ſe relâche.

Les plus gros Os & qui ſont les plus difficiles à s'ébranler ſont couverts des plus gros muſcles, leſquels ſont ſouvent aidez dans leurs fonctions par d'autres qui déterminez à faire le même office augmentent la force du mouvement & rendent la partie plus ſenſible.

Pluſieurs Peintres en prononçant fortement les muſcles ont voulu s'établir une reputation de ſavans dans l'Anatomie, ou dumoins ont voulu faire voir qu'ils la poſſedoient. Mais ils ont montré par là même qu'ils la ſavoient mal, puiſqu'il paroit qu'ils ont ignoré qu'il y

eût une peau qui enveloppe les muſcles & qui les fait voir plus tendres & plus coulans, ce qui fait une partie du corps humain, & par conſequent de l'Anatomie. Les corps des femmes & des petits enfans qui ont tous leurs Muſcles, auſſi bien que les Atletes nous prouvent aſſez cette verité.

Les Auteurs des figures Antiques n'ont point abuſé de la connoiſſance profonde qu'ils avoient de cette partie en faiſant paroître les Muſcles au delà d'une prudente neceſſité ; & la juſteſſe qu'ils ont conſervée en cela marque bien l'attention qu'ils croyoient qu'on y devoit donner. En effet, le moyen de juger de la verité, ou de la fauſſeté d'un Contour, ſi l'on ne connoît certainement à quel point le Muſcle qui le forme doit être enflé ou relâché ſelon la deſtination de ſon office, & le degré de ſon action? Nous voyons ſouvent, comme nous avons déja dit, que faute de cette connoiſſan-

ce, tel qui admire une Statuë Antique n'en ſait pas d'autre raiſon que parce qu'elle eſt Antique.

Et ſi vous lui demandez raiſon d'un Contour de quelque figure même qu'il aura faite, il vous répondra qu'il l'a vûë ainſi ſur la Nature: & c'eſt ce qui arrive parmi les jeunes gens & parmi ceux dont la ſience ne conſiſte que dans la ſeule pratique.

Il arrive ſouvent que l'on voit dans le nud des figures Antiques & dans la Nature même, certaines éminences dont on ne peut ſçavoir la raiſon ſi on ne ſait l'inferer de la ſituation, & de l'office du Muſcle qui les cauſe. Mais ceux qui poſſedent l'Anatomie voyent tout en ne voyant qu'une partie, & ſavent conduire des yeux ce que la peau & la graiſſe paroiſſent leur derober, & ce qui eſt caché à ceux qui ignorent cette ſience.

Je ne m'expliquerai point icy davantage; il ſuffit que j'en aye aſſez dit pour perſuader qu'il eſt impoſ-

ſible d'être veritablement habile dans le Deſſein ſans une connoiſſance claire & nette de l'Anatomie, telle qu'elle convient aux Arts de Peinture & de Sculpture. Je reviens ſeulement à dire que rien n'eſt plus aiſé que de l'aquerir dans le degré que nous ſuppoſons : contre l'imagination de ceux qui aiment mieux s'en faire un monſtre que de donner quelque attention à cette partie ſi neceſſaire. Pour les demonſtrations je renvoys mon Lecteur à l'Abregé d'Anatomie que j'en ay fait & qui a été imprimé, comme j'ai dit, ſous le nom de Tortebat.

Du Goût du Deſſein.

Le Goût eſt une idée qui ſuit l'inclination naturelle du Peintre, ou qu'il s'eſt formée par l'éducation. Chaque Ecole a ſon Goût de Deſſein, & depuis le rétabliſſement des beaux Arts celle de Rome a été toujours eſtimée la meil-

leure, parce qu'elle s'eſt formée ſur l'Antique : l Antique eſt donc ce qu'il y a de meilleur pour le Goût du Deſſein, ainſi que j'ay tâché ci-deſſus d'en donner des preuves.

De l'Elégance.

L'Elégance en general eſt une maniere de dire ou de faire les choſes avec choix, avec politeſſe, & avec agrément ; avec choix, en ſe mettant audeſſus de ce que la Nature & les Peintres font ordinairement ; avec politeſſe, en donnant un tour à la choſe, lequel frappe les gens d'un eſprit délicat ; & avec agrément en répandant en general un aſſaiſonnement qui ſoit au goût & à la portée de tout le Monde.

L'Elégance n'eſt pas toujours fondée ſur la Correction, comme elle le paroît dans l'Antique & dans Raphaël. Elle ſe fait ſouvent ſentir dans des ouvrages peu châ-

tiez & négligez d'ailleurs, comme dans le Correge, où malgré les fautes contre la justesse du Dessein, l'Elégance se fait admirer dans le Goût du Dessein même, dans le tour que ce Peintre donne aux actions, en un mot, le Correge sort rarement de l'Elégance.

Mais l'Elégance qui est soutenuë de la correction du Dessein, en nous presentant une image de la perfection, remplit toute nôtre attente, attache nôtre attention, & éleve nôtre esprit après l'avoir frappé d'un agréable étonnement. On peut encore définir l'élegance du Dessein de cette sorte.

C'est une maniere d'être qui embelit les objets, ou dans la forme ou dans la couleur, ou dans tous les deux sans en détruire le Vrai.

Celle qui regarde le Dessein se trouve dans l'Antique préferablement à tous les grands Peintres qui l'ont imité, parmi lesquels le consente-

ment univerſel met Raphaël au deſſus des autres.

Des Caractéres.

Ce n'eſt pas la Correction ſeule qui donne l'ame aux objets peints, c'eſt la maniere dont ils ſont deſſinez. Chaque eſpece d'objet demande une marque differente de diſtinction, la Pierre, les Eaux, les Arbres, le Poil, la Plume; & enfin tous les Animaux demandent des touches differentes pour exprimer l'eſprit de leur caractere: le nud même des figures humaines a ſes marques de diſtinction. Les uns pour imiter la chair donnent aux contours une inflexion qui porte cet eſprit: les autres pour imiter l'Antique conſervent dans leurs contours la régularité des Statuës de peur de rien perdre de leur beauté.

On voit même dans les Deſſeins des Grans Maîtres, que pour exprimer les paſſions de l'ame, ils

s'étoient familiariſez certains trais qui montrent plus vivement encore que leur Peinture l'expreſſion de leur idée.

Le mot d'Expreſſion ſe confond ordinairement en parlant de Peinture avec celui de Paſſion. Ils different néanmoins en ce que, Expreſſion eſt un terme general qui ſignifie la repreſentation d'un objet ſelon le caractere de ſa nature, & ſelon le tour que le Peintre a deſſein de lui donner pour la convenance de ſon ouvrage. Et la Paſſion en Peinture, eſt un mouvemnt du corps accompagné de certains traits ſur le viſage qui marquent une agitation de l'ame. Ainſi toute paſſion eſt une expreſſion : mais toute expreſſion n'eſt pas une paſſion. D'où l'on doit conclure qu'il n'y a point d'objet dans un tableau qui n'ait ſon expreſſion.

Ce ſeroit ici le lieu de parler des paſſions de l'Ame : mais j'ai trouvé qu'il étoit impoſſible d'en

donner des démonſtrations particulieres qui puſſent être d'une grande utilité à l'Art. Il m'a ſemblé au contraire, que ſi elles étoient fixées par de certains trais qui obligeaſſent les Peintres à les ſuivre neceſſairement comme des regles eſſentielles, ce ſeroit ôter à la Peinture cette excellente varieté d'expreſſion qui n'a point d'autre principe que la diverſité des imaginations dont le nombre eſt infini, & les productions auſſi nouvelles que les penſées des hommes ſont differentes. Une même paſſion peut être exprimée de pluſieurs façons toutes belles, & qui feront plus ou moins de plaiſir à voir, ſelon le plus ou le moins d'eſprit des Peintres qui les ont exprimées, & des Spectateurs qui les ſentent.

Il y a dans les paſſions deux ſortes de mouvemens; les uns ſont vifs & violens, les autres ſont doux

& moderez. Quintilien appelle les premiers Patetiques, & les autres moraux. Les Patetiques commandent, les Moraux persuadent; les uns portent le trouble & remuënt puissamment les cœurs, les autres insinuënt le calme dans l'esprit; & tous ont besoin de beaucoup d'Art pour être bien exprimez.

Le Patetique est fondé sur les passions les plus violentes, sur la Haine, sur la Colere, sur l'Envie, sur la Pitié. Le Moral inspire la Douceur, la Tendresse, l'Humanité. Le premier regne dans les combats & dans les actions imprévuës & momentanées; le dernier dans les conversations. L'un & l'autre demandent les Bienséances & les Convenances des Figures que l'on introduit sur la Scene.

Le Brun a fait un Traité des Passions dont il a tiré la plûpart des définitions de ce qu'en a écrit Descartes. Mais tout ce qu'en a dit ce Philosophe ne regarde que

les mouvemens du cœur, & les Peintres n'ont beſoin que de ce qui paroît ſur le viſage. Or quand les mouvemens du cœur produiroient les Paſſions ſelon les définitions qu'on en donne, il eſt difficile de ſçavoir comment ces mouvemens forment les traits du viſage qui les repreſentent à nos yeux.

De plus, les définitions de Deſcartes ne ſont pas toûjours meſurées à la capacité des Peintres qui ne ſont pas tous Philoſophes, quoique d'ailleurs ils ayent bon eſprit & bon ſens. Il ſuffit qu'ils ſçachent que les Paſſions ſont des mouvemens de nôtre ame qui ſe laiſſe emporter à certains ſentimens à la vûë de quelque objet, ſans attendre l'ordre, & le jugement de la raiſon. Le Peintre doit enviſager cét objet avec attention, le repreſenter preſent quoi qu'abſent, & ſe demander à ſoi-même ce qu'il feroit naturellement s'il étoit ſurpris de la même paſſion.

Il faut même faire davantage : il faut prendre la place de la perſonne paſſionnée, s'échauffer l'imagination, ou la moderer ſelon le degré de vivacité, ou de douceur qu'exige la paſſion, après y être bien entré & l'avoir bien ſentie : le miroir eſt pour cela d'un grand ſecours, auſſi bien qu'une perſonne qui étant inſtruite de la choſe voudra bien ſervir de modele.

Mais ce n'eſt point aſſez que le Peintre ſente les paſſions de l'ame, il faut qu'il les faſſe ſentir aux autres ; & qu'entre pluſieurs caracteres dont une paſſion peut s'exprimer il choiſiſſe ceux qu'il croira les plus propres à toucher ſur tout les gens d'eſprit, ce qui ne ſe peut faire à mon avis, que par un ſens exquis, & par un jugement ſolide. Quand on a une fois attrapé le goût du Spectateur, rien ne l'intereſſe davantage en faveur du Peintre.

Pour les démonſtrations que le

Brun en a données, elles ſont trés ſçavantes & trés belles, mais elles ſont generales ; & quoiqu'elles puiſſent être utiles à la plûpart des Peintres, on peut neanmoins ſur le même ſujet, faire de belles expreſſions tout-à-fait differentes de celles de le Brun, quoique ce Peintre y ait trés bien réüſſi.

Les expreſſions generales ſont donc excellentes, parceque c'eſt d'elles que ſortent les expreſſions particulieres, comme les branches de l'arbre ſortent de leur tronc. Mais je voudrois que chaque Peintre s'en fit une étude, en remarquant, le crayon à la main, les traits qui les déſignent ; & qu'il ſe ſervît pour cela de l'Antique, & de la Nature, afin de ſe faire ainſi une idée generale des principales paſſions ſelon ſon genie ; car nous penſons tous differemment, & nous imaginons tous ſelon la Nature de nôtre temperamment.

Quoique les paſſions de l'ame

ſe faſſent reconnoître plus ſenſiblement dans les traits du viſage qu'ailleurs, elles demandent ſouvent d'eſtre accompagnées des autres parties du corps. Car dans les ſujets qui demandent l'expreſſion de quelque partie eſſentielle, ſi vous ne touchez le Spectateur que foiblement, vous lui inſpirez une tiedeur qui le rebute : au lieu que ſi vous le touchez bien, vous lui donnez un plaiſir infini.

La tête eſt donc la partie du Corps qui contribuë toute ſeule plus que toutes les autres enſemble à l'expreſſion des paſſions. Les autres parties ſéparement ne peuvent exprimer que de certaines paſſions ; mais la tête les exprime toutes. Il y en a neanmoins qui lui ſont plus particulieres : comme l'Humilité, qu'elle exprime lorſqu'elle eſt baiſſée, l'Arrogance, quand elle eſt élevée ; la Langueur quand elle panche & qu'elle ſe laiſſe aller ſur l'épaule ; l'Opiniâtreté,

avec une certaine humeur revéche & barbare, quand elle eſt droite, fixe & arrétée entre les deux épaules ; & d'autres dont on conçoit mieux les marques qu'on ne les peut dire, comme la Pudeur, l'Admiration, l'Indignation & le Doute.

C'eſt par la teſte que nous faiſons mieux voir nos Supplications, nos Menaces, nôtre Douceur, nôtre Fierté, nôtre Amour, nôtre Haine, nôtre Joye, nôtre Triſteſſe, nôtre Humilité : Enfin c'eſt aſſez de voir le Viſage pour entendre à demi mot ; la Rougeur & la Pâleur nous parlent, auſſi-bien que le mélange des deux.

Les parties du Viſage contribuent toutes à mettre au dehors les ſentimens du cœur ; mais ſur tout les yeux, qui ſont, comme dit Ciceron, deux fenêtres par où l'ame ſe fait voir : Les paſſions qu'ils expriment le plus particulierement ſont, le Plaiſir, la Langueur, le Dédain, la Severité, la Douceur,

l'Admiration & la Colere: la Joye & la Tristesse pourroient encore être de ce nombre si elles ne partoient plus particulierement des sourcils & de la bouche : & quoique ces deux dernieres parties s'accordent davantage pour exprimer ces deux passions, neanmoins si vous sçavez les joindre avec le langage des yeux, vous aurez une harmonie merveilleuse pour toutes les passions de l'ame.

Le Nez n'a point de passion qui lui soit particuliere, il ne fait que prêter son secours aux autres parties du corps par un élevement de narines, qui est autant marqué dans la Joye que dans la Tristesse. Il semble neanmoins que le Mépris lui fasse lever le bout & élargir les narines en tirant en haut la lévre de dessus à l'endroit qui approche des coins de la bouche. Les Anciens ont fait du nez le siege de la moquerie. *Eum subdola Irrisioni dicaverunt*, dit Pline. Ils y ont aussi logé

la Colere : on voit dans Perſe, *Diſce: ſed Ira cadat naſo, rugoſaque Sanna.* Pour moi, je croirois volontiers que le nez eſt le ſiege de la Colere dans les animaux plutôt que dans les hommes, & qu'il ne ſied bien qu'au Dieu Pan, qui tient beaucoup de la bête, de renfrogner ſon nez dans la Colere, ainſi que les autres animaux & que Philoſtrate nous le repreſente, lorſque les Nimphes qui l'avoient lié lui faiſoient mille inſultes.

Le mouvement des lévres doit être médiocre dans le diſcours, parce qu'on parle plutôt de la langue que des lévres : & ſi vous faites la bouche fort ouverte, il faut que ce ſoit pour exprimer une violente paſſion.

Pour ce qui eſt des Mains, elles obéiſſent à la tête, elles lui ſervent en quelque maniere d'armes & de ſecours ; ſans elles l'action eſt foible & comme à demi-morte: leurs mouvemens, qui ſont prêſque infinis, font des expreſſions ſans nombre.

N'eſt-ce pas par elles que nous deſirons, que nous eſperons, que nous promettons, que nous appellons, que nous renvoyons? Elles ſont encore les inſtrumens de nos menaces, de nos ſupplications, de l'horreur que nous témoignons pour les choſes, ou de la loüange que nous leur donnons. Par elles nous approuvons, nous refuſons, nous craignons, nous interrogeons, nous montrons notre joye & notre triſteſſe, nos doutes, nos regrets, nos douleurs & nos admirations: Enfin l'on peut dire, puiſqu'elles ſont la langue des muets, qu'elles ne contribuent pas peu à parler un langage commun à toutes les Nations de la terre, qui eſt celui de la Peinture.

De dire comme il faut que ces parties ſoient diſpoſées pour exprimer les differentes paſſions, c'eſt ce qui eſt impoſſible, & dont on ne peut donner de regles bien preciſes, tant à cauſe que le travail en

ſeroit infini, que parce que chacun en doit uſer ſelon ſon Genie & ſelon l'étude qu'il en a dû faire. Souvenez-vous ſeulement de prendre garde que les actions de vos Figures ſoient toutes naturelles : *Il me ſemble* (dit Quintilien parlant des paſſions) *que cette partie ſi belle & ſi grande n'eſt pas inacceſſible, & qu'il y a un chemin qui y conduit aſſez facilement ; c'eſt de conſiderer la Nature & de l'imiter : car les Spectateurs ſont ſatisfaits, lors que dans les choſes artificielles ils reconnoiſſent la Nature telle qu'ils ont accoûtumé de la voir : En effet il eſt indubitable que les mouvemens de l'ame, qui ſont étudiez par Art, ne ſont jamais ſi naturels que ceux qui ſe voyent dans la chaleur d'une veritable paſſion.*

Ces mouvemens s'exprimeront bien mieux & ſeront bien plus naturels, ſi l'on entre dans les mêmes ſentimens, & que l'on s'imagine être dans le même état que ceux

que l'on veut repreſenter. *Car la Nature* * (dit Horace) *diſpoſe notre interieur à toutes ſortes de fortunes ; tantôt elle nous rend contens, tantôt elle nous pouſſe dans la Colere, & tantôt elle nous accable tellement de triſteſſe, qu'elle nous abat entierement, & nous met dans des inquietudes mortelles : puis elle pouſſe audehors les mouvemens du cœur par la langue, qui eſt ſon interprete.* Qu'au lieu de la *langue* le Peintre diſe, *par les actions qui ſont ſes interpretes. Le moyen* (dit Quintilien) *de donner une Couleur à une choſe ſi vous n'avez pas cette couleur. Il faut que nous ſoyons touchez les premiers d'une paſſion avant que d'eſſayer d'en toucher les autres. Et comment faire* (ajoûte-t-il) *pour ſe ſentir émû, vû que les paſſions ne ſont pas en notre puiſſance : en voici le moyen, ſi je ne me trompe. Il faut ſe former des viſions & des images des choſes abſentes comme ſi effectivement elles étoient devant nos yeux, & celui*

qui concevra le plus fortement ces images, pourra exprimer les passions avec plus d'avantage & de facilité. Mais il faut prendre garde, comme nous avons déja dit, que dans ces images les mouvemens soient naturels ; car il y en a qui s'imaginent avoir donné bien de la vie à leurs figures, quand ils leur ont fait faire des actions violentes & exagerées, que l'on peut appeller des contorsions du corps plutôt que des passions de l'ame ; & qui se donnent ainsi souvent bien de la peine pour trouver quelque forte passion où il n'en faut qu'une fort legere.

Joignez à tout ce que j'ay dit des passions, qu'il faut extrêmement avoir égard à la qualité des personnes passionnées : La joye d'un Roy ne doit pas être comme celle d'un Valet, & la fierté d'un Soldat ne doit pas ressembler à celle d'un Capitaine : c'est dans ces differences que consiste le vrai discernement des passions.

Tout le monde ſçait que l'Imitation des objets viſibles de la Nature conſiſte dans le Deſſein & dans le Coloris. Je viens d'expoſer ce que je conçois du premier en parlant de la Correction du Deſſein, fondée ſur les beautez de la Nature & de l'Antique, & ſur l'utilité de l'Anatomie. J'ay dit quelque choſe du Goût, de la Diverſité, de l'Elégance, du Caractere, & des Expreſſions des paſſions ſelon le raport que toutes ces choſes ont avec le Deſſein. Il ne me reſte maintenant qu'à traiter du Coloris, pour joindre ce que j'en dirai à ce que j'en ay écrit autrefois. Au reſte ſi en parlant du Deſſein j'ay obmis quelque choſe qui ait relation à cette partie, c'eſt parce que d'autres perſonnes que moi en ont écrit avec ſuccés, & qu'il ſeroit ennuyeux de rebattre une matiere ſans pouvoir la mieux éclaircir.

Des Draperies.

LA diverſité des Climats, le changement des Saiſons & leur inconſtance ont mis les hommes dans la neceſſité d'avoir des vétemens : cette neceſſité s'eſt accommodée aux regles de la Bienſéance, & la Bienſéance a donné lieu aux divers ornemens que les Peuples ont inventez pour enrichir leurs habits ſelon le goût des differentes Nations, & ſelon la mode des divers temps. Mais comme on a étendu l'uſage des étoffes à beaucoup d'autres choſes qu'aux vétemens, les Peintres les ont toutes compriſes ſous le mot de Draperie ; & pour faire entendre qu'un Peintre poſſedoit l'Art de bien diſtribuer les Plis, ils ont dit qu'il ſçavoit bien jetter une Dra-

perie. Ce terme de jetter une Draperie paroît d'autant plus juste que la disposition des Plis doit plutôt paroître l'effet d'un pur hazard, que d'un soigneux arangement.

Il y a donc une intelligence dans l'ajustement des Draperies, & nous allons voir en quoi elle consiste & de quelle consequence elle est dans la Peinture.

L'Art de Draper se remarque principalement en trois choses: 1°. dans l'ordre des Plis: 2°. dans la diverse nature des étoffes: 3°. dans la varieté des couleurs de ces mêmes étoffes.

De l'Ordre des Plis.

Comme il ne faut pas que l'œil soit jamais en doute de son objet, le premier effet des Draperies est de faire connoître ce qu'elles couvrent, & principalement le nud des figures; ensorte que le caractere extérieur des personnes, & la

justesse des proportions s'y rencontrent, du moins en gros, & autant que la Vraisemblance jointe à l'Art le pourra permettre.

Ainsi à l'exemple des plus grands Maîtres, le Peintre doit avant de disposer ses Draperies, dessiner le nud de ses figures, pour former des Plis sans équivoque, & pour conduire si adroitement les yeux, que le Spectateur s'imagine voir ce que le Peintre lui couvre par le jet de ses Draperies.

Qu'il prenne garde aussi que la Draperie ne soit pas trop adherente aux parties du corps : mais qu'elle flotte, pour ainsi dire, à l'entour, qu'elle les caresse, que les figures y soient à leur aise, & qu'elles y paroissent libres dans leurs mouvemens.

Que les Draperies qui couvrent des membres exposez à une grande lumiere ne soient pas ombrées de telle force, qu'elles semblent entrer dedans ; & que ces mêmes

membres ne ſoient pas traverſez par des Plis trop reſſentis, leſquels par leur ombre trop obſcure paroî-troient les rompre : mais qu'en conſervant un petit nombre de Plis, le Peintre leur diſtribuë déli-catement le degré de lumiere qui convient à la maſſe dont ils font partie.

Les Plis doivent être grands & en petit nombre, autant qu'il ſera poſſible : cette maxime étant une des choſes qui contribuë davantage à ce qu'on appelle grande maniere; parce que les grands Plis partagent moins la vûë, & que leur riche ſimplicité eſt plus ſuſceptible de grandes lumieres. J'en excepte néan-moins les vétemens dont le cara-ctere eſt d'avoir beaucoup de Plis, comme il arrive ſouvent dans les habits de femmes, ainſi que l'An-tique nous en fournit beaucoup d'exemples. Alors le Peintre peut adroitement grouper les Plis & les ranger à côté des membres qui en

recevront beaucoup plus d'apparence & plus d'agrément.

Le Contraste qui est si necessaire dans le mouvement des figures, ne l'est pas moins dans l'ordre des Plis : car le Contraste en interrompant les lignes qui tendroient trop d'un même côté, introduit dans les Draperies comme dans les figures une sorte de contradiction, qui semble les animer. La raison en est que le Contraste est une espece de guerre, qui met les parties opposées en mouvement. Ainsi dans les endroits où le Peintre le jugera à propos, les Plis doivent se contraster non seulement entr'eux : mais ils doivent sur tout contraster les membres des figures, lorsque ces Plis sont grands & qu'ils font partie d'une ample Draperie. Car pour les Draperies de dessous qui embrassent plus étroitement le nud, elles le contrastent bien moins qu'elles ne lui obéïssent.

Quelque vie que le Contraste

donne aux Draperies, quelque neceſſaire qu'il ſoit pour leur agrément, il demande au Peintre beaucoup de prudence & de précaution. Car dans les figures qui ſont debout, il y a beaucoup de rencontres où difficilement le Contraſte peut ſe pratiquer ſans ſortir de la Vrai-ſemblance : Et dans ces occaſions le Peintre, qui ſçait profiter de tout, ſe ſauve par d'autres principes.

Les Plis doivent étre grands ſelon la qualité & la quantité des Draperies: mais quand la qualité des étoffes legeres contraint à laiſſer pluſieurs Plis, il faut les grouper de maniere que le Clairobſcur n'en puiſſe ſouffrir.

Les Plis des Draperies bien entendus donnent beaucoup de vie à l'action de quelque nature qu'elle puiſſe étre; parceque le mouvement des Plis ſuppoſe du mouvement au membre qui agit, qui les entraîne comme malgré eux, & qui

lés rend plus ou moins agitez ſelon la violence ou la douceur de ſon action.

Une diſcrete répetition de Plis en forme circulaire eſt d'un grand ſecours pour l'effet des racourcis.

Il eſt bon quelquefois de tirer des Plis en certains endroits & d'en introduire en d'autres de forme convenable à l'intention du Peintre, ou pour étendre la lumiere, ou pour remplir des vuides qui ſe trouvent en quelques attitudes, ou pour accompagner les figures, ou pour leur ſervir d'un fond doux, ou pour empêcher que leur tournans ne finiſſent, & ne tombent dans une trop grande crudité.

La richeſſe des Draperies & des ornemens qui ſont deſſus fait une partie de leur beauté, quand le Peintre en ſçait faire un bon uſage: Mais ces ornemens ne conviennent gueres aux Divinitez, ils ſont toûjours au deſſous de la di-

gnité & de l'état des figures céleſtes: les Draperies qui leur ſont propres doivent être riches plûtôt par la grandeur & la nobleſſe des Plis que par la qualité des étoffes.

Les Plis faits de pratique & ſans voir le Naturel ne ſont ordinairement bons que pour un Deſſein. Mais le Peintre qui veut tendre à la perfection doit toûjours conſulter les étoffes naturelles : parce que le Vrai forme les Plis & fait paroître les lumieres ſelon la nature des étoffes. Je ne veux pourtant pas blâmer ceux qui ont une ſi grande pratique du Naturel que les Plis & les caracteres des étoffes differentes leur reſtent ſuffiſamment dans la memoire pour en exprimer une grande partie.

Pour bien imiter le Vray, il eſt neceſſaire de jetter les Draperies, ou ſur un manequin de la grandeur du Naturel, ou ſur le Naturel même. Mais il faut extréme-

ment prendre garde que la Draperie ne conſerve rien de l'immobilité qu'elle a ſur le manequin.

Il y a des Peintres qui ſe ſervent de petits Manequins qu'ils drapent d'étoffes legeres, ou de papier moüillé: mais il eſt aiſé de juger que ce moyen qui peut aider les Peintres conſommez, & qui eſt excellent pour mettre toute une hiſtoire enſemble, ne peut ſervir pour bien terminer les Draperies en particulier. La raiſon en eſt, que dans les petits manequins les étoffes ne pouvant avoir le même poids que dans la grandeur du Naturel, ne peuvent par conſequent rendre les Plis dans leur veritable forme.

La grande legereté & le grand mouvement des Draperies ne convient qu'aux figures qui ſont dans une grande agitation, ou qui ſont expoſées au vent: Mais quand on les ſuppoſe dans un lieu renfermé, & ſans action violente, le parti

que le Peintre peut prendre, eſt de faire ſes Draperies amples, & de leur donner par le contraſte & par la chûte de leurs Plis une diſpoſition qui ait de la grace & de la majeſté.

C'eſt un grand deffaut que de donner trop d'étoffe aux vétemens ; ils doivent convenir aux figures : Et c'eſt une erreur de croire, comme ont fait quelques-uns, que plus les Draperies ſont amples, plus elles portent avec elles de grandeur & de majeſté. La profuſion des étoffes ôte aux figures la liberté du mouvement, & les embaraſſe encore plus qu'elle ne les rend majeſtueuſes. Voilà ce me ſemble, les principales obſervations qui regardent la premiere propoſition qui eſt l'ordre des Plis : Paſſons maintenant à la ſeconde, je veux dire à la diverſe nature des étoffes.

De la diverſe nature des Etoffes.

Parmi tant de choſes differentes qui plaiſent dans la compoſition d'un Tableau, la varieté des Draperies n'eſt pas ce qui contribuë le moins à cet agrément. L'ordre & le contraſte des Plis en fait une partie : mais ce n'eſt pas aſſez que les étoffes ſoient jettées diverſement, il faut encore qu'elles ſoient entr'elles d'une nature differente, autant que le ſujet le pourra ſouffrir. La laine, le lin, le coton, & la ſoye employez de mille manieres par les Ouvriers donnent au Peintre un ample matiere d'exercer ſon choix. C'eſt un puiſſant moyen pour introduire dans ſes ouvrages une diverſité d'autant plus neceſſaire qu'elle fait éviter une ennuyeuſe répetition de Plis d'une même nature, ſur tout dans les Tableaux de pluſieurs figures. Il y a des étoffes qui font des Plis caſſez, d'au-

tres étoffes en font de moëlleux : il y a encore des étoffes dont la ſuperficie eſt mate, d'autres dont elle eſt luiſante:les unes ſont fines & tranſparentes,les autres plus fermes & plus ſolides. Toute cette varieté ou ſeparée dans diverſes figures, ou pratiquée dans une ſeule ſelon les ſujets, fait toûjours une ſenſation très-agréable.

L'uſage ordinaire d'une même qualité d'étoffe dans les figures d'un même Tableau eſt un deffaut où ſont tombez la plûpart des Peintres de l'Ecole Romaine, & où tombent tous ceux qui peignent de pratique, ou qui reduiſent l'imitation du naturel à l'habitude qu'ils ont contractée.

Le Peintre ingenieux fera donc ſon poſſible pour trouver occaſion d'introduire dans ſes Draperies en general cette heureuſe diverſité dont je viens de parler ; Mais qu'il ſe ſouvienne ſur tout qu'elle eſt indiſpenſable en particulier dans

la difference des âges, des sexes, & des conditions.

Les anciens Sculpteurs ont été fort entendus dans le jet de leurs Draperies : mais comme la matiere qu'ils ont employée est d'une même couleur,& qu'ainsi les grands Plis qui reçoivent de grandes lumieres auroient souvent fait des équivoques avec les parties nuës, ou du moins auroient partagé la vûë du Spectateur, ils ont pris le parti d'attirer les yeux sur le nud de leurs figures, n'ayant en ce cas là rien de meilleur à faire pour l'avantage de leur Art. Ils se sont servis pour cela de linges mouillez ou d'étoffes legeres dont ils ont plus ordinairement drappé leurs Statuës. Mais il faut avoüer que le remede qu'ils ont apporté à cét inconvenient par le bon ordre de leurs Plis est trés-ingenieux, & donne, tel qu'il est, beaucoup de lumieres à ceux qui en sçavent penetrer l'intelligence. Je pourrois citer

plusieurs exemples de l'Antiquité sur ce sujet, & je me contenterai de rapporter celuy du bas relief, lequel est connu sous le nom des Danseuses. Les Draperies qui couvrent le nud de ces figures en le marquant agréablement se terminent du côté de la partie posterieure du corps en quantité de Plis semblables, & dont la repetition paroîtroit un deffaut à qui ne reflechiroit pas sur la finesse & sur l'excellence de l'ouvrage. Car si l'on fait attention que le but du Sculpteur a été de representer avec élegance le nud de ses figures, on trouvera que bien loin que ces repetitions soient un deffaut en Sculpture; c'est au contraire un moyen de trouver une espece d'ombre en hachure que le Sculpteur a ménagée avec adresse pour faire paroître le nud avec avantage, & pour servir à l'œil comme de repos. C'est ainsi que les anciens Sculpteurs ont inventé, avec beau-

coup d'eſprit & de génie, pluſieurs moyens de reparer les inconveniens qui venoient du côté de leur matiere soit pour la grandeur des Plis, ſoit pour la varieté des étoffes; ayant ſatisfait d'ailleurs generalement parlant, à tout ce qu'on y peut ſouhaiter pour la perfection.

Mais les Peintres qui ont la liberté de ſe ſervir de toutes ſortes d'étoffes & qui ſavent faire un bon uſage des couleurs & des lumieres, pour imiter le Vrai, feroient trés mal de ſuivre les Sculpteurs dans le grand nombre, & dans la repetition de leurs Plis, comme les Sculpteurs ſeroient blâmables s'ils imitoient les Peintres dans l'étenduë de leurs draperies. Il ne me reſte plus qu'à dire un mot de l'effet des couleurs qui ſe trouvent dans la varieté des étoffes, afin d'examiner ma troiſiéme propoſition.

De la varieté des Couleurs dans les Estoffes.

Comme l'ordre, le contraste, & la diverse nature des Plis & des Estoffes font toute l'élégance des Draperies, la diversité des couleurs de ces mêmes Etoffes contribuë extrememement à l'harmonie du Tout-ensemble dans les sujets historiques. Le Peintre qui est presque toûjours le maître de les supposer comme il lui plaît, doit faire une étude particuliere de la valeur des couleurs entieres, de l'effet qu'elles produisent les unes auprés des autres, & de leur rupture harmonieuse. Mais ce n'est point ici le lieu d'examiner ces trois choses, elles apartiennent au Coloris, & lorsque je parlerai de cette partie je ferai mon possible pour les éclaircir.

Je me contenterai de dire maintenant que le Peintre doit considerer que les couleurs des Draperies lui donnent un moyen de pratiquer

avec

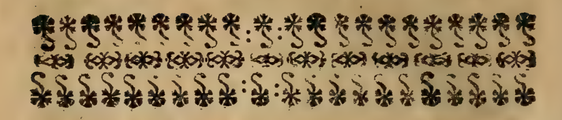
avec adreſſe l'intelligence du Clair-obſcur. Le Titien a mis en uſage cet artifice dans la plûpart de ſes Tableaux en ſe ſervant de la liberté qu'il avoit de donner à ſes Draperies la couleur qui lui ſembloit la plus convenable, ou pour ſervir de fond, ou pour étendre la lumiere, ou pour caracteriſer les objets par la comparaiſon.

Aprés tout l'intelligence des Draperies ne peut pas être tellement fixée, que le genie du Peintre ne puiſſe hazarder des Plis extraordinaires qui pourroient avoir leur merite. Il n'y a point d'effets dans la Nature où le hazard faſſe voir plus de varieté que dans le jet des Draperies. Et quoique l'Art trouve ordinairement à reformer quelque choſe dans la diſpoſition de celles qui ſe preſentent d'elles mêmes : ce même hazard forme quelquefois des Plis d'une beauté & d'une convenance que les regles n'auroient jamais pû produire. En un

mot l'Art ne peut pas tout prevoir, il s'étend fort peu au delà des choſes generales, & laiſſe aux gens de bon goût le ſoin de faire le reſte. C'eſt au Peintre à bien choiſir les bons effets que le Naturel lui preſente, & à s'en ſervir d'une maniere qui mette dans l'ouvrage le caractere d'une heureuſe facilité.

Entre les Peintres qui ont le mieux entendu les Draperies Raphaël pour l'ordre des Plis peut être conſideré, ſelon mon ſentiment, comme le plus ſur modéle, ſans prétendre neanmoins rien ôter du merite de ceux qui ne s'étant point tout à fait éloignez des principes de Raphaël, ont pris avec ſuccés plus de liberté dans le caractere de leurs Plis, & ont fait voir en cela même de la grandeur & de la verité. L'Ecole de Veniſe & celle de Flandre ont excellé pour la difference des étoffes: Et Paul Veroneſe pour l'harmonie dans la varieté des couleurs, eſt une ſource d'exemples inepuiſable.

Je passe sous silence beaucoup d'autres grans Maîtres qui ont bien entendu l'artifice des Draperies. Quand on voudra se donner la peine de les examiner, on connoîtra que dans l'ajustement des Plis il y a un ordre & un choix avantageux; que la diverse nature des étoffes est une espece de richesse dans l'ouvrage, laquelle soutient une vraisemblance necessaire; & que la varieté des couleurs dans les Draperies peut contribuer extrêmement à l'effet du Clair-obscur, & à l'harmonie du Tout-ensemble. En un mot on comprendra par les Ouvrages de ces excellens Maîtres, bien mieux que par mon discours, en quoi consiste l'intelligence des Draperies, & de quelle consequence elle est dans la Peinture.



DES DRAPERIES en abregé.

LE mot de Draperie en Peinture s'entend de toute ſorte d'étoffe, ſoit que les hommes s'en habillent, ſoit qu'on veüille l'employer à quelqu'autre uſage. Mais l'idée la plus ordinaire que l'on s'en fait regarde l'étoffe qui ſert aux vêtemens des hommes. La Peinture en a fait un Art qui conſiſte en trois choſes.

1. Dans l'ordre des Plis.

2. Dans la diverſe nature des Etoffes.

3. Dans la varieté de leurs Couleurs.

I. *L'ordre des Plis.*

Deſſiner le nud avant que de draper.

Que la Draperie ne ſoit point adherente aux parties : mais qu'elle flotte, pour ainſi dire, à l'entour & qu'elle les careſſe.

Ne point rompre les membres par des plis ombrez trop fortement.

Les plis grans & en petit nombre autant que la nature de l'étoffe le peut ſouffrir.

Que les plis ſe contraſtent l'un l'autre,&qu'ils contraſtent les membres.

Les plis donnent en pluſieurs rencontres de la vie à l'action des figures.

Remplir les trop grans vuides par des plis à propos & bien adaptez.

Les plis de pratique ne conviennent qu'aux Peintres conſommez dans l'Art : Mais la perfection demande toûjours que l'on conſulte la Nature.

Les draperies des petits manequins ne ſont pas inutiles : mais elles ſont fauſſes.

Les draperies agitées ne conviennent que dans les lieux qu'on ſuppoſe à découvert, ou dans les grans mouvemens.

La trop grande quantité d'étoffe dans un vêtement embaraſſe la figure.

Le hazard ſert quelquefois beaucoup dans le jet des draperies & donne des beautez que l'Art ne prevoit pas.

Les Anciens Sculpteurs ont donné beaucoup de lumieres aux Peintres dans le jet des Draperies : mais l'uſage que les uns & les autres en font eſt neanmoins trés different.

II. *La diverſe nature des Etoffes.*

Donne une diverſité de plis.

Rejoüit la vûë.

Doit être pratiquée dans le general du Tableau quand il y a pluſieurs figures, & dans le particulier quand il n'y en a qu'une: Mais cette diverſité doit-être indiſpenſablement obſervée dans la difference

des âges, des ſexes, & des conditions.

Les Peintres Romains & ceux qui peignent de pratique, tombent ordinairement dans la repetition des mêmes étoffes.

III. *La varieté des Couleurs dans les Etoffes.*

Sert à l'harmonie du Tableau.

A caracteriſer les Objets.

Et à pratiquer le Clair-obſcur.

Raphaël eſt le meilleur modéle pour l'ordre des Plis.

L'Ecole de Veniſe & celle de Flandre pour la diverſe nature des étoffes.

Et Paul Veroneſe pour la varieté harmonieuſe de leurs Couleurs.

DU PAYSAGE.

LE Païſage eſt un genre de Peinture qui repreſente les Campagnes & tous les objets qui s'y rencontrent. Entre tous les plaiſirs que les differens talens de la Peinture procurent à ceux qui les exercent, celui de faire du Païſage me paroît le plus ſenſible, & le plus commode : car dans la grande varieté dont-il eſt ſuſceptible, le Peintre a plus d'occaſions que dans tous les autres genres de cet Art de ſe contenter dans le choix des objets ; la ſolitude des Rochers, la fraîcheur des Forêts, la limpidité des Eaux, & leur murmure apparent, l'étenduë des Plaines & des Lointains, le mélange des Arbres, la fermeté du Gazon, & les Sites tels que le Païſagiſte les veut repreſen-

ter dans ſes Tableaux font que tantôt il y chaſſe, que tantôt il y prend le frais, qu'il s'y promene, qu'il s'y repoſe, ou qu'il y rêve agreablement. Enfin il eſt le maître de diſpoſer de tout ce qui ſe voit ſur la terre, ſur les eaux, & dans les airs : parce que de toutes les productions de l'Art & de la Nature, il n'y en a aucune qui ne puiſſe entrer dans la compoſition de ſes Tableaux. Ainſi la Peinture, qui eſt une eſpece de creation, l'eſt encore plus particulierement à l'égard du Païſage.

Parmi tant de ſtiles differens que les Païſagiſtes ont pratiquez dans l'éxecution de leurs Tableaux, j'en diſtingueray ſeulement deux dont les autres ne ſont qu'un mélange, le ſtile Heroïque, & le ſtile Paſtoral ou Champêtre.

Le ſtile Heroïque eſt une compoſition d'objets qui dans leur genre tirent de l'Art & de la Nature tout ce que l'un & l'autre peuvent pro-

duire de grand & d'extraordinaire. Les sites en sont tout agreables & tout surprenans : les fabriques n'y sont que temples, que piramides, que sepultures antiques, qu'autels consacrez aux Divinitez, que maisons de plaisance d'une reguliere architecture ; & si la Nature n'y est pas exprimée comme le hazard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins representée comme on s'imagine qu'elle devroit être. Ce stile est une agreable illusion, & une espece d'enchantement quand il part d'un beau genie & d'un bon esprit comme étoit celui du Poussin : lui qui s'y est si bien exprimé. Mais ceux qui voudront suivre ce genre de Peinture, & qui n'auront pas le talent de soûtenir le sublime qu'il demande, courent souvent le risque de tomber dans le puerile.

Le stile Champêtre est une representation des Païs qui paroissent bien moins cultivez qu'abandonnez

à la bizarerie de la ſeule Nature. Elle s'y fait voir toute ſimple, ſans fard, & ſans artifice ; mais avec tous les ornemens dont elle ſait bien mieux ſe parer, lorſqu'on la laiſſe dans ſa liberté que quand l'Art lui fait violence.

Dans ce ſtile les ſites ſouffrent toutes ſortes de varietez : ils y ſont quelquefois aſſez étendus, pour y attirer les troupeaux des bergers, & quelquefois aſſez ſauvages, pour ſervir de retraite aux ſolitaires, & de ſureté aux animaux ſauvages.

Il arrive rarement que le Peintre ait l'eſprit d'une aſſez grande étenduë pour embraſſer toutes les parties de la Peinture. Il y en a ordinairement quelqu'une qui attire notre prédilection & qui occupe tellement notre eſprit, qu'elle nous fait oublier les ſoins que nous devrions donner aux autres parties ; & nous voyons preſque toûjours que ceux, dont l'inclination les porte vers le ſtile Heroïque, croyent avoir

tout fait quand ils ont introduit dans la compoſition de leur Tableau des objets nobles & capables d'élever l'imagination, ſans ſe mettre autrement en peine de l'intelligence & de l'effet d'un bon coloris. Ceux au contraire qui ſont dans le ſtile Paſtoral s'attachent fortement à la couleur pour repréſenter plus vivement la verité. L'un & l'autre ſtile ont leurs ſectateurs & leurs partiſans. Ceux qui ſuivent le ſtile Heroïque ſuppléent par leur imagination à ce qui y manque de verité & n'y ſouhaittent rien davantage.

Ainſi pour contrebalancer l'élévation des Païſages Heroïques, je croirois qu'il ſeroit à propos de jetter dans les Païſages Champêtres, non ſeulement un grand caractere de verité : mais encore quelque effet de la Nature piquant extraordinaire & vraiſemblable, comme a toûjours fait le Titien.

Il y a une infinité de Païſages

où l'Heroïque & le Champêtre sont heureusement joints ensemble, & l'on en pourra reconnoître le plus & le moins par la description que je viens de faire de ces deux manieres de s'exprimer dans le Païsage.

Les choses qui sont particulieres au Païsage, & sur lesquelles on peut réfléchir, sont, à mon avis, les Sites, les Accidens, le Ciel & les Nuages; les Lointains & les Montagnes; le Gazon, les Roches, les Terrains, les Terrasses, les Fabriques, les Eaux, le devant du Tableau, les Plantes, les Figures, & les Arbres. J'ay fait sur toutes ces choses quelques réfléxions que le Lecteur trouvera bon que je lui expose.

Des Sites.

Le mot de Site signifie la vûë, la situation, & l'assiette d'une Contrée. Il vient de l'Italien *Sito*, & nos Peintres l'ont fait passer en France

ou parce qu'ils s'y étoient accoûtumez en Italie, ou parce qu'ils l'ont trouvé, comme il me ſemble, fort expreſſif.

Le sSites doivent être bien liez & bien débroüillez par leur forme, en ſorte que le Spectateur puiſſe juger facilement, qu'il n'y a rien qui empêche la liaiſon d'un Terrain à un autre, quoiqu'il n'en voye qu'une partie.

Il y a des Sites de pluſieurs ſortes, & le Peintre les repreſente indifferemment ſelon les Païs qu'il ſuppoſe, ouverts ou ſerrez, montueux, aquatiques, cultivez & habitez, incultes & ſolitaires, ou enfin variez par un mélange prudent d'une partie de ces choſes. Mais ſi le Peintre eſt obligé d'imiter par exemple la Nature d'un Païs plat & uniforme, il doit le rendre agreable par la diſpoſition d'un bon Clairobſcur; & chercher de l'avantage dans la diſtribution des couleurs qui peuvent plaire & qui peu-

vent ſe rencontrer d'un terrain plat à un autre.

Il eſt certain cependant que les Sites extraordinaires plaiſent & qu'ils réjoüiſſent l'imagination par la nouveauté & par la beauté de leurs formes, quand même la couleur locale & l'execution en ſeroient médiocres: parce qu'au pis aller, on regarde ces ſortes de Tableaux comme des Ouvrages qui ne ſont point achevez & qui peuvent recevoir leur perfection de la main d'un Peintre intelligent dans le Coloris. Mais les Sites & les objets communs demandent pour plaire des couleurs & une execution parfaite. Claude le Lorrain n'a reparé que par là l'inſipidité & le choix mediocre de la plûpart de ſes Sites. Mais de quelque maniere que ſoit un Site, l'un des plus puiſſans moyens de le faire valoir & même de le multiplier & de le varier, ſans changer ſa forme, c'eſt la ſuppoſition ſage & ingenieuſe des Accidens.

Des Accidens.

L'Accident en Peinture eſt une interruption qui ſe fait de la lumiere du ſoleil par l'interpoſition des nuages ; en ſorte qu'il y ait des endroits éclairez ſur la terre, & d'autres ombrez, qui ſelon le mouvement des nuages ſe ſuccedent les uns aux autres & font des effets merveilleux & des changemens de Clair-obſcur, qui ſemblent produire autant de nouveaux Sites. L'exemple s'en voit journellement ſur la Nature ; & comme cette nouveauté de Sites n'eſt fondée que ſur la forme des nuages & ſur leur mouvement, lequel eſt fort inconſtant & fort inégal, il s'enſuit delà que les Accidens ſont arbitraires, & que le Peintre qui a du genie en peut diſpoſer à ſon avantage lorſqu'il juge à propos de s'en ſervir ; car abſolument parlant il n'y eſt point obligé, & il y a eu d'habiles Païſagiſtes qui ne les ont jamais mis en uſa-

ge, ou par timidité ou par habitude, comme Claude le Lorrain & quelques autres.

Du Ciel & des Nuages.

Le Ciel, en termes de Peinture, eſt cette partie etherée que nous voyons au deſſus de nous : mais c'eſt encore plus particulierement la region de l'air que nous reſpirons, & celle où ſe forment les Nuées, & les Orages.

Sa couleur eſt un bleu qui devient plus clair à meſure qu'il aproche de la terre, à cauſe de l'interpoſition des vapeurs qui ſont entre nous & l'orizon, leſquelles étant penetrées de la lumiere la communiquent aux objets plus ou moins ſelon qu'ils en ſont plus prés, ou plus éloignez.

Il y a ſeulement à obſerver que cette lumiere étant jaune ou rougeâtre ſur le ſoir lorſque le Soleil ſe couche, ces mêmes objets participent non ſeulement de la lumiere, mais auſſi de la couleur. Ainſi

la lumiere jaune venant à se mêler avec le bleu dont le Ciel est naturellement coloré, elle l'altere & lui donne un œil plus ou moins verdâtre selon que le jaune de la lumiere est plus ou moins chargé.

Cette observation est generale & infaillible ; mais il y en a une infinité de particulieres qui doivent se faire le pinceau à la main sur le naturel, lorsque l'occasion s'en presente. Car il y a des effets très-beaux & très-singuliers qu'il est difficile de faire concevoir par des raisons Phisiques. Qui dira, par exemple, pourquoi il se voit des Nuages dont la partie éclairée est d'un beau rouge, pendant que la source de la lumiere dont ils sont frapez est d'un jaune très-vif & très-distingué ? Qui rendra raison des differens Rouges qui se voyent sur des Nuées differentes dans le moment que ces differens Rouges ne reçoivent la lumiere que d'un même endroit ? car les cou-

leurs & les effets ſurprenans dont je parle ne paroiſſent avoir aucune relation avec l'arc-en-ciel dont les Philoſophes prétendent donner de ſolides raiſons.

Tous ces effets extraordinaires ſe voyent le ſoir ſur le déclin du jour quand le temps ſemble vouloir changer, ou qu'un grand orage ſe prépare, ou quand il eſt paſſé, & qu'il nous laiſſe voir ſur ſes fins dequoi attirer nôtre attention.

Le caractere des Nuages eſt d'être legers & aëriens dans la forme & dans la couleur ; & quoique le nombre des formes en ſoit infini, il eſt très à propos de les étudier, & d'en faire choix d'aprés Nature, quand un bon moment nous en preſente de beaux. Si on veut les repreſenter minces , il faut les peindre en les confondant legerement avec leur fond ſur tout aux extrémitez, ou comme s'ils étoient tranſparens : Et ſi l'on veut qu'ils ſoient épais, il faut que les reflets

y ſoient ménagez, de maniere que ſans perdre leur legereté, ils paroiſſent tourner & ſe lier, s'il eſt beſoin, avec d'autres Nuages qui leur ſeroient voiſins. Les petits Nuages font ſouvent une petite maniere & rarement un bon effet, à moins qu'étant prés les uns des autres, ils ne paroiſſent tous enſemble ne faire qu'un ſeul objet.

Enfin le caractere du Ciel eſt d'être lumineux, & comme il eſt même la ſource de la lumiere tout ce qui eſt ſur la terre lui doit ceder en clarté : s'il y a pourtant quelque choſe qui puiſſe approcher de ſa lumiere, ce ſont les Eaux & les corps polis qui ſont capables de recevoir des reflets lumineux.

Mais le Peintre ne doit pas en faiſant le Ciel lumineux le rendre toûjours brillant par tout, il doit au contraire ménager ſi bien la lumiere que la plus grande ne ſoit qu'à un ſeul endroit ; & pour la rendre plus ſenſible, il faut qu'il ait

ſoin autant qu'il le pourra de l'oppoſer à quelque objet terreſtre qui la rendra beaucoup plus vive par ſa couleur un peu obſcure, comme à un arbre, à une tour, ou à quelque fabrique un peu élevée.

Cette lumiere principale peut encore être renduë ſenſible par une certaine diſpoſition de Nuages, par le moyen d'une lumiere ſuppoſée, ou qui peut être renfermée ingénieuſement entre des Nuées, dont la douce obſcurité ſeroit inſenſiblement répanduë & ménagée de côté & d'autre. Nous en avons quantité d'exemples dans les Peintres Flamans qui ont le mieux entendu le Païſage, comme Paul Bril, Breugle, Saveri. Les Eſtampes mêmes que les Sadelers & Merian ont gravées, nous donnent une idée fort nette de ces ſortes de lumieres, & réveillent merveilleuſement le génie de ceux qui ont des principes du Clairobſcur.

Des Lointains & des Montagnes.

Les Lointains ont une grande relation avec le Ciel ; c'eſt lui qui en détermine la force ou la foibleſſe : ils ſont plus obſcurs quand il eſt plus chargé, & plus éclairez quand il eſt plus ſerain : ils confondent quelquefois enſemble leurs formes & leurs lumieres, & il y a des temps & des Païs où les Nuages paſſent entre les Montagnes dont le ſommet s'éleve, & ſe fait voir au deſſus d'eux. Les Montagnes fort hautes & couvertes de Neiges ſont propres à faire naître dans les Lointains des effets extraordinaires qui ſont avantageux au Peintre & agréables au Spectateur.

La forme des Lointains eſt arbitraire, il faut ſeulement qu'elle s'accorde au Tout-enſemble du Tableau & à la nature du Païs que l'on repreſente. Ils ſont d'ordinai-

re bleus à cauſe de l'interpoſition de l'air qui eſt entre nous & ces Lointains : mais ils quittent cette couleur peu à peu à meſure qu'ils s'approchent de nous , & prennent celle qui eſt naturelle aux objets.

Dans la dégradation des Montagnes, il faut obſerver une liaiſon inſenſible , par des tournans que les reflets rendent vrai-ſemblables, & éviter entr'autres choſes dans les extrémitez une certaine dureté qui les fait paroître tranchées, comme ſi elles avoient été coupées aux ciſeaux & appliquées ſur la toile.

Il faut encore obſerver que l'air qui eſt au pied des Montagnes étant chargé de vapeurs, eſt par conſequent plus ſuſceptible de lumiere que la cime. En ce cas là, je ſuppoſe que la ſource de la lumiere ſoit dans une élevation raiſonnable , & qu'elle éclaire les Montagnes également, ou que les

Nuages leur dérobent la lumiere du Soleil. Mais si l'on suppose la lumiere fort basse, & qu'elle frappe les Montagnes, alors la cime en sera vivement éclairée aussi bien que tout ce qui recevra le même degré de lumiere.

Quoique les formes diminuent de grandeur, & que les couleurs perdent de leur force depuis le premier plan du Tableau jusqu'aux Lointains les plus éloignez, & que cette insensible diminution se voye toûjours dans la Nature & se pratique d'ordinaire, elle n'excluë pas pourtant l'usage des accidens dont nous avons parlé; & ces accidens peuvent beaucoup contribuer au merveilleux d'un Païsage, quand le Peintre à l'occasion de s'en servir bien a propos, & qu'il a une idée juste du bon effet qu'il en attend dans son ouvrage.

Du Gazon.

J'appelle Gazon le verd dont les herbes colorent la terre. Il y en a de beaucoup de manieres differentes, & leur diverſité vient non ſeulement de la nature des Plantes qui ont la plûpart leur verd particulier; mais encore du changement des Saiſons & de la couleur des terres, lorſque les herbes y ſont clairſemées. Cette varieté donne lieu au Peintre de faire un choix, ou d'aſſembler ſur une même étenduë de terrain pluſieurs verds entremêlez & indécis qui ſont ſouvent très-avantageux à ceux qui ſçavent en profiter; parce que cette diverſité de verds qui ſe trouve très-ſouvent dans la nature donne un caractere de verité aux endroits où l'on a ſçû les employer à propos. Il y en a un merveilleux exemple dans le Païſage de la vûë de Malines de Rubens.

Des Roches.

Quoique les Roches ſoient de toutes ſortes de formes, & qu'elles participent de toutes ſortes de couleurs, elles ont pourtant dans leur diverſité certains caracteres qui ne peuvent bien s'exprimer qu'après les avoir examinées ſur le naturel. Il y en a qui ſont par bans & par lits feüilletez, d'autres par gros blocs ſaillans ou rentrans, d'autres par grands quartiers contigus, d'autres enfin ſont d'une maſſe énorme, & de la figure d'une ſeule pierre, ou parce que c'eſt ſa propre nature, comme le Grais, ou parce que les injures des ſaiſons pendant pluſieurs ſiecles ont effacé les marques dont je viens de parler. Mais de quelque forme que ſoient les Roches, elles ont d'ordinaire certaines interruptions de fentes, de caſſûres, de trous, de brouſſailles, de mouſſes, & de taches que le temps y a imprimées:

desorte que toutes ces choses bien ménagées donnent infailliblement une idée de la verité.

Les Roches sont d'elles-mêmes mélancoliques & propres aux solitudes ; elles inspirent un air frais quand elles sont accompagnées d'arbrisseaux : mais elles sont d'un agrément infini , lorsque par le moyen des Eaux qui en sortent, ou qui les lavent, elles acquierent une ame qui les fait en quelque sorte devenir sociables.

Des Terrains.

Terrain en terme de Peinture est un espace de terre distingué d'un autre , & sur lequel il n'y a ni Bois fort élevez, ni Montagnes fort apparentes. Les Terrains contribuent plus que toute autre chose à la dégradation & à l'enfoncement du Païsage : parce qu'ils se chassent l'un l'autre , ou par leurs formes, ou par le Clairobscur, ou par la diversité des couleurs, ou

enfin par une liaiſon inſenſible qui conduit d'un Terrain à un autre.

La multiplication des Terrains eſt ſouvent oppoſée à la grandeur de maniere ſans la détruire abſolument: car outre que cette multiplication ſert à voir faire une grande étenduë de Païs, elle eſt ſuſceptible d'accidens qui étant bien entendus font un trés-bon effet.

Il y a une délicateſſe à obſerver dans les Terrains qui eſt que pour les biens caracteriſer, il faut éviter que les arbres qui y ſeront placez n'ayent les mêmes verds & les mêmes couleurs que leurs Terrains, ſans tomber néanmoins dans des differences trop ſenſibles.

Des Terraſſes.

Terraſſe en Peinture eſt un eſpace de terre ou tout-à-fait dénué ou peu chargé d'herbes, comme ſont les grands chemins & les lieux ſouvent frequentez. On n'employe

gueres les Terrasses que sur le devant du Tableau où elles doivent être spacieuses & bien ouvertes, accompagnées si l'on veut de quelque verdure qui s'y trouve comme par accident, aussi bien que quelques pierres qui étant placées avec prudence rendent la Terrasse plus vraisemblable.

Des Fabriques.

On appelle Fabrique, en terme de Peinture, les Bâtimens en general que le Peintre represente: mais plus particulierement ceux qui ont quelque régularité d'Architecture, ou du moins qui sont plus apparens. Ainsi ce terme convient bien moins aux maisons de Païsans & aux chaumieres des Bergers, lesquelles on introduit dans le goût champêtre, qu'aux Bâtimens réguliers & specieux que l'on fait toûjours entrer dans le goût Heroïque.

Les Fabriques en general sont

d'un grand ornement dans le Païſage, quand même elles ſeroient Gottiques, ou qu'elles paroîtroient inhabitées & à moitié ruinées : elles élevent la penſée par l'uſage auquel on s'imagine qu'elles ont été deſtinées, comme nous voyons ces anciennes tours qui ſemblent avoir ſervi d'habitation aux Fées, & qui ſont devenuës la retraitte des Bergers, & des Hibous.

Le Pouſſin a peint dans ſes ouvrages des Fabriques Romaines d'une grande élegance, & Bourdon des Fabriques Gottiques qui toutes Gottiques qu'elles ſont, ne laiſſent pas de jetter un air ſublime dans ſes Païſages. Le petit Bernard en a inventé dans ſon Hiſtoire Sainte d'un goût Babilonien, pour ainſi dire, qui ont beaucoup de grandeur & de magnificence ; quoique le goût en ſoit extraordinaire. Je ne voudrois pas tout-à-fait les rejetter, elles élevent

l'imagination, & je ſuis perſuadé qu'elles pourroient réuſſir dans le ſtile Heroïque parmi les démi-loins, ſi l'on en ſçavoit faire un bon uſage.

Des Eaux.

Le Païſage doit une grande partie de ſon ame à l'Eau que le Peintre y introduit. On l'y voit de differentes façons, elle y eſt tantôt impetueuſe, lorſqu'un orage la fait déborder, lorſqu'à la chute des Rochers elle rejaillit & remonte contre elle-même; ou lorſqu'ayant été preſſée par quelque corps étranger, elle s'en échappe, & ſe diviſe en une infinité d'ondes argentines qui par l'apparence de leur mouvement & de leur murmure, ſeduiſent agréablement nos yeux & nos oreilles. Tantôt tranquile elle ſerpente dans un lit ſablonneux; tantôt comme privée de mouvement, elle nous ſert d'un miroir fidele pour multiplier

tous les objets qui lui ſont oppoſez, & qui en cet état de repos lui donnent encore plus vie que lorſqu'elle eſt dans ſa plus grande agitation. Voyez les ouvrages de Bourdon du moins en Eſtampes, c'eſt un de ceux qui a donné plus d'ame aux Eaux, & qui les a traitées avec plus de génie.

L'Eau ne convient pas à toute ſorte de Site; mais pour la rendre veritable, les Peintres qui en introduiſent dans leurs Tableaux, doivent être parfaitement inſtruits de la juſteſſe des reflexions aquatiques. Car ce n'eſt que par les reflexions que l'Eau en Peinture nous paroît de veritable Eau, & par la pratique ſeule dénuée de juſteſſe, l'ouvrage eſt privé de la perfection de ſon effet, & nos yeux ne joüiſſent pas de la moitié du plaiſir qu'ils devroient avoir. Cette negligence ſeroit d'autant moins pardonnable au Peintre, qu'il eſt fort aiſé de ſe faire une habitude de

la regle de ces reflexions.

Il faut obſerver néanmoins que l'Eau qui eſt un miroir ne repreſente fidelement les objets qui lui ſont oppoſez qu'autant qu'elle eſt tranquille : car ſi elle eſt dans quelque mouvement par ſon cours naturel ou par l'impulſion du vent, ſa ſuperficie qui en devient inégale, reçoit ſur ſes ondulations des jours & des ombres qui ſe mêlant avec l'apparence des objets, en altere la forme & la couleur.

Du Devant du Tableau.

Comme le Devant du Tableau eſt l'introducteur des yeux, on ne ſçauroit apporter trop de précaution pour faire enſorte qu'ils ſoient bien reçûs, tantôt par l'ouverture d'une belle Terraſſe dont le Deſſein & le travail ſoient également recherchez, tantôt par des Plantes de pluſieurs ſortes bien caracteriſées & quelquefois accompagnées

de leurs fleurs, tantôt par des figures d'un goût piquant, & tantôt par des objets peu communs capables d'attirer nôtre admiration par leur nouveauté, ou par quelque autre chose qui fasse plaisir à la vûë, & qui se trouve placé comme par hazard.

Enfin le Peintre ne sçauroit trop étudier les objets qui sont sur les premieres lignes du Tableau, ils attirent les yeux du Spectateur, ils impriment le premier caractere de verité, & contribuent extrémement à faire joüer l'artifice du Tableau, & à prévenir l'estime que nous devons avoir de tout l'ouvrage.

Je sçay qu'il y a de très-beaux Païsages dont les Devans qui paroissent bien choisis, & qui donnent une grande idée, sont pourtant d'un travail très-leger. J'avouë même qu'on doit pardonner cette legereté quand elle est spirituelle, qu'elle répond à la qua-

lité du Terrain, & qu'elle méne l'imagination à un caractére de verité. Mais on ne peut disconvenir aussi que l'effet n'en soit rare, & qu'il ne soit à craindre que cette execution legere ne donne quelque idée de pauvreté ou d'une trop grande negligence. Je voudrois donc que de quelque maniere que les Devans du Tableau soient disposez; on se fit une loy indispensable de les terminer par un travail exact & bien entendu.

Des Plantes.

On ne peint pas toûjours des Plantes sur les premieres lignes du Tableau, parce qu'il y a differens moyens de rendre agreables les Devans du Païsage comme nous le venons de dire. Mais lorsqu'on a résolu d'y en introduire, je voudrois qu'on les peignît d'aprés Nature avec quelque exactitude, ou du moins que parmi celles que l'on peint de pratique, il y en eût quel-

ques unes de plus terminées, dont on connût l'eſpece par la difference du deſſein & de la couleur ; afin que par une ſuppoſition vraiſemblable elles communiquaſſent aux autres un caractere de verité. Ce qui ſe dit ici pour les Plantes ſe peut dire pour les branches des arbres, & pour leur écorſe.

Des Figures.

Le Peintre en compoſant ſon Païſage peut avoir dans la penſée d'y imprimer un caractere conforme au ſujet qu'il pourroit avoir choiſi & que ſes Figures doivent repreſenter. Il ſe peut faire auſſi (& c'eſt ce qui arrive ordinairement) qu'il ne ſonge à ſes Figures qu'aprés que ſon Païſage eſt tout-à-fait terminé : & la vérité eſt que dans la plûpart des Païſages, les Figures ſont plutôt faites pour les accompagner que pour leur convenir.

Je ſai qu'il y a des Païſages dont

les Sites & les Diſpoſitions ne demandent que de ſimplesFigures paſſageres, & que pluſieurs bons maîtres ont introduites dans leurs Tableaux chacun dans ſon ſtile, comme a fait Pouſſin dans ſon Heroïque, & Fouquier dans ſon Champêtre avec toute la vraiſemblance & la grace poſſible. Je ſai auſſi qu'il y a des Figures de repos qui paroiſſent interieurement occupées; & l'on ne peut trouver à redire à ces deux facons de traiter les Figures, parçe qu'elles agiſſent également quoique differemment. L'inaction eſt plutôt ce que l'on pourroit blâmer dans les Figures: car par cet état qui leur ôte toute liaiſon avec le Païſage, elles y paroîtroient toûjours poſtiches: mais ſans vouloir ôter ladeſſus la liberté du Peintre; je ſuis perſuadé que le meilleur moyen de faire valoir les Figures, eſt de les accorder tellement au caractere du Païſage, qu'il ſemble que le Païſage n'ait été fait que

pour les Figures. Je voudrois qu'elles ne fussent ni insipides, ni indifferentes; mais qu'elles representassent quelque petit sujet pour reveiller l'attention du Spectateur, ou du moins pour donner un nom au Tableau & le distinguer d'entre les autres parmi les Curieux.

Il faut extremement prendre garde à proportionner la grandeur des Figures à celle des arbres & des autres objets qui entrent dans le Païsage; si on les fait trop grandes on rend le Païsage de petite maniere, si au contraire on les fait trop petites, on leur donne un air de Pigmées qui en détruit la valeur, & le Païsage en devient enorme. Au reste il y a bien plus d'inconvenient en faisant les Figures trop grandes qu'en les faisant trop petites; celles-ci donnent du moins un air de grandeur à tout le reste.

Mais comme les Figures sont d'ordinaire petites dans les Païsages, il faut que le Peintre ait soin de

les toucher d'eſprit, & de les accompagner par endroits de couleurs vives mais convenables pour attirer la vûë, ſans ſortir d'un diſcret menagement pour la vraiſemblance & pour l'union des couleurs.

Que le Peintre ſe ſouvienne enfin qu'entre les parties qui donnent l'ame au Païſage, les Figures tiennent le premier rang, & que pour cette raiſon il eſt fort à propos d'en ſemer aux endroits où elles conviendront.

Des Arbres.

Il m'a toûjours paru que l'un des plus grans ornemens du Païſage conſiſtoit dans la beauté de ſes Arbres à cauſe de la varieté de leurs eſpeces, de la fraîcheur qui paroît les accompagner, & ſur tout de leur legereté qui nous induit à croire qu'étant expoſez à l'agitation de l'air, ils ſont toûjours en mouvement.

Quoique la diverſité plaiſe dans

tous les objets qui composent un Païsage, c'est principalement dans les Arbres qu'elle fait voir son plus grand agrement. Elle s'y fait remarquer dans l'espece & dans la forme. L'espece des Arbres demande une étude & une attention particuliere du Peintre pour les faire distinguer les uns des autres dans son Ouvrage. Il faut que du premier coup d'œil on voye que c'est un Chêne, un Orme, un Sapin, un Cicomore, un Peuplier, un Saule, un Pin, & les autres Arbres qui par une couleur ou une touche specifique peuvent être reconnus pour une espece particuliere. Cette étude est d'une trop grande recherche pour l'exiger dans toute son étenduë, & peu de Peintres l'ont même faite avec l'exactitude raisonnable que demande leur Art. Mais il est constant que ceux qui aprocheront le plus de cette perfection, jetteront dans leur Ouvrage un agrement infini & s'attire-

ront une grande diſtinction.

Outre la varieté qui ſe trouve dans chaque eſpece d'Arbre, il y a dans tous les Arbres une varieté générale. Elle ſe fait remarquer dans les differentes manieres dont leurs branches ſont diſpoſées par un jeu de la Nature laquelle ſe plaît à rendre les uns plus vigoureux & plus touffus, & les autres plus ſecs & plus dégarnis; les uns plus verds & les autres plus rous ou plus jaunaſtres.

La perfection ſeroit de joindre dans la pratique ces deux varietez enſemble: mais ſi le Peintre ne repreſente que médiocrement celle qui regarde l'eſpece des Arbres, qu'il ait du moins un grand ſoin de varier les formes & la couleur de ceux qu'il veut repreſenter: car la repetition des mêmes touches dans un même Païſage cauſe une eſpece d'ennui pour les yeux, comme la monotonie dans un diſcours pour les oreilles.

La varieté des formes eſt même ſi grande que le Peintre ſeroit inexcuſable de ne la pas mettre en uſage dans l'occaſion, principalement lorſqu'il s'aperçoit qu'il a beſoin de reveiller l'attention du Spectateur. Car parmi les Arbres en général la Nature nous en fait voir de jeunes, de vieux, d'ouverts, de ſerrez, de pointus ; d'autres à clairevoye, à tiges couchées & étenduës ; d'autres qui font l'arc en montant, & d'autres en deſcendant ; & enfin d'une infinité de façons qu'il eſt plus aiſé d'imaginer que d'écrire.

On trouvera par exemple que le caractere des jeunes Arbres eſt d'avoir les branches longues, menuës, & en petit nombre ; mais bien garnies, les touffes bien refenduës & les feuilles vigoureuſes & bien formées.

Que les vieux au contraire ont les branches courtes, groſſes, ramaſſées, & en grand nombre ; les

touffes émouſſées, & les feüilles inégales & peu formées. Il en eſt ainſi des autres choſes qu'un peu d'obſervation & de genie feront parfaitement connoître.

Dans la varieté des formes de laquelle je viens de parler, il doit y avoir une diſtribution de branches qui ait un juſte raport & une liaiſon vraiſemblable avec les touffes, en ſorte qu'elles ſe prêtent un mutuel ſecours pour donner à l'Arbre une légereté & une verité ſenſible.

Mais de quelque maniere que l'on tourne & que l'on faſſe voir les branches des Arbres, & de quelque nature qu'ils ſoient, que l'on ſe ſouvienne toûjours que la touche en doit être vive & légére ſi l'on veüt leur donner tout l'eſprit que demande leur caractere.

Les Arbres ſont encore differens par leur écorſe. Elle eſt ordinairement griſe; mais ce gris, qui dans un air groſſier, dans les lieux bas &

marécageux devient noirâtre, se fait voir au contraire plus clair dans un air subtil; & il arrive souvent que dans les lieux secs l'écorse se revest d'une mousse légére & adherante qui la fait paroître tout à fait jaune. Ainsi pour rendre l'écorse d'un Arbre sensible, le Peintre peut la supposer claire sur un fond obscur, & obscure sur un fond clair.

L'observation des écorses differentes merite une attention particuliere; ceux qui voudront y faire reflexion trouveront que la varieté des écorses des bois durs consiste en général dans les fentes que le tems y a mises comme une espece de broderie, & qu'à mesure qu'ils vieillissent les crevasses des écorses deviennent plus profondes. Le reste depend des accidens qui naissent de l'humidité, ou de la secheresse, par des mousses vertes, & par des taches blanches & inégales.

L'écorſe des bois blans donnera au Peintre plus de matiere à s'exercer, s'il veut prendre le plaiſir d'en examiner la diverſité qu'il ne doit pas négliger dans ſes études. Cette reflexion m'oblige de dire ici quelque choſe de l'étude du Païſage, & je le ferai ſelon que je le conçois ſans vouloir aſſujettir perſonne à ſuivre mon ſentiment.

De l'Etude du Païſage.

L'Etude du Païſage ſe peut conſiderer de deux façons. La premiere eſt pour ceux qui commencent & qui n'ont jamais pratiqué ce genre de Peinture; & l'autre regarde les Peintres qui en ont déja quelque habitude.

Ceux qui n'ont jamais fait de Païſages & qui veulent s'y exercer, trouveront dans la pratique que leur plus grande peine ſera de peindre des Arbres; & il me paroît auſſi que non ſeulement dans la pratique, mais encore dans la ſpecu-

lation, les Arbres ſont la plus difficile partie du Païſage comme ils en ſont le plus grand ornement.

Cependant il n'eſt icy queſtion pour ceux qui commencent que de leur donner une idée des Arbres en général, & de leur procurer une habitude de les bien toucher.

Quoiqu'il paroiſſe inutile de leur faire remarquer les effets ordinaires qui arrivent dans les Plantes & dans les Arbres, parce qu'il n'y a preſque perſonne qui ne s'en aperçoive; il y a pourtant des choſes qui bien qu'on ne les ignore pas, meritent néanmoins quelque reflexion. L'on ſait par exemple que tout arbre cherche l'air, comme la principale cauſe de ſa vie & de ſes productions, les uns plus, les autres moins : & c'eſt pour cela que dans leur accroiſſement, ſi vous en exceptez le Cyprés & quelques Arbres de cette nature, ils s'écartent l'un de l'autre & de tous corps

étrangers autant qu'ils le peuvent; leurs branches & leurs feüilles font la même chose. Ainsi pour leur donner cette légereté & cet air degagé qui est leur principal caractere, il faut avoir soin dans la distribution des branches, des touffes, & des feüilles, qu'elles se fuyent l'une l'autre, qu'elles tirent toutes de differens côtez, & qu'elles soient bien refendues: & que ces choses se fassent sans affecter aucun arangement; mais seulement comme si le hazard avoit pris plaisir de seconder la Nature dans la bizarerie de sa diversité.

Mais de dire de quelle maniere cette distribution de tiges, de touffes, & de feüilles se doit faire, il est inutile à mon avis d'en raporter ici le détail qui ne pourroit être qu'une demonstration copiée d'aprés les grans Maîtres; leurs Ouvrages & un peu d'attention sur les effets de la Nature, en feront plus comprendre que tous les discours

que j'en pourrois faire. J'entens par les grans Maîtres, ceux principalement qui ont donné des eſtampes au Public : ainſi ceux qui commencent à peindre le Païſage aprendront d'abord plus en reflechiſſant ſur ces Eſtampes & en les copiant, qu'ils ne feroient d'aprés les Tableaux.

Parmi une aſſez grande quantité de ces grans Maîtres de toutes les écoles, je prefererois les Eſtampes en bois du Titien, où les Arbres ſont bien formez, & celles que Corneille Cort & Auguſtin Carache ont gravées : & je repete pour ceux qui commencent, qu'ils ne ſauroient mieux faire que de contracter avant toutes choſes une habitude d'imiter la touche de ces grans Maîtres ; & en les imitant, de reflechir ſur la perſpective des branches & des feüilles, & de prendre garde de quelle maniere elles paroiſſent lorſqu'elles montent & qu'elles ſont vûës par deſſous,

ſous, lorſqu'elles deſcendent & qu'elles ſont vûës par deſſus, lorſqu'elles ſe preſentent de front & qu'elles ne ſont vûës que par la pointe, lorſqu'elles ſe jettent de côté ; & enfin aux differens aſpects dont la Nature les preſente ſans ſortir de ſon caractere.

Et aprés avoir beaucoup étudié & copié à la plume ou au crayon le Titien & les Caraches, leurs Eſtampes premierement, puis leurs Deſſeins, ſi l'on en peut avoir, il faut tâcher d'imiter avec le pinceau les touches que ces grands Hommes ont le plus nettement ſpecifiées. Mais comme les Tableaux du Titien & ceux des Caraches ſont fort rares, on peut leur en ſubſtituer d'autres qui ont eu un bon caractere dans leur touche, parmi leſquels on peut ſuivre Fouquier, comme un trés excellent modéle : Paul Bril, Breugle, & Bourdon ſont encore trés bons, leur touche eſt nette, vive, & legere.

Mais aprés avoir bien obſervé la Nature des Arbres & la maniere dont les feüilles s'écartent & ſe rangent, & dont les branches ſont refendues, il faut s'en faire une vive idée afin d'en conſerver partout l'eſprit, ſoit en les rendant ſenſibles & diſtinctes ſur les devans du Tableau, ſoit en les confondant à meſure qu'elles ſeront éloignées.

Enfin aprés avoir contracté de cette ſorte quelque habitude d'aprés les bonnes manieres, on pourra étudier d'aprés Nature en la choiſiſſant & en la rectifiant ſur l'idée que ces grans Maîtres en ont euë. Pour la perfection, il faut l'attendre d'une bonne pratique & de la perſeverance dans le travail. Voilà, ce me ſemble, ce qui regarde ceux qui ayant inclination de faire du Païſage cherchent les moyens de bien commencer.

A l'égard de ceux qui ont déja quelque habitude dans ce genre de Peinture, il eſt bon qu'ils amaſſent

des materiaux & qu'ils faſſent des études des objets au moins qu'ils ont ſouvent occaſion de repreſenter.

Les Peintres apellent ordinairement du nom d'étude les parties qu'ils deſſinent ou qu'ils peignent ſeparement d'aprés Nature leſquelles doivent entrer dans la compoſition de leur Tableau de quelque nature qu'elles puiſſent être ; Figures , Têtes , Pieds , Mains , Draperies , Animaux , Montagnes , Arbres , Plantes , Fleurs , Fruits , & tout ce qui peut les aſſurer dans l'imitation de la Nature. Ils apellent , dis-je , du nom d'étude toutes ces parties deſſinées , ſoit qu'ils s'en inſtruiſent en les deſſinant , ſoit qu'ils ne ſe ſervent de ce moien que pour s'aſſurer de la verité & pour perfectionner leur Ouvrage. Quoiqu'il en ſoit , ce nom convient d'autant mieux à l'uſage des Peintres , que dans la diverſité de la Nature ils decouvrent toûjours des

choſes nouvelles & ſe fortifient dans celles qui étoient déja de leur connoiſſance.

Comme il n'eſt queſtion que de l'étude des objets qui ſe trouvent à la campagne, je voudrois que le Païſagiſte mit un tel ordre dans celle qu'il doit faire, que les Deſſeins dont il auroit beſoin pour la repreſentation de quelque objet, ſe trouvaſſent promtement ſous ſa main. Je ſouhaitterois, par exemple, qu'il copiât d'aprés Nature & ſur pluſieurs papiers les effets differens que l'on remarque aux Arbres en général, & qu'il fiſt la même choſe ſur les differentes eſpeces des Arbres en particulier, comme dans la tige, dans la feüille & dans la couleur. Je voudrois même qu'il en fiſt autant pour quelques plantes dont la diverſité eſt d'un grand ornement pour les Terraſſes qui ſont ſur les Devans.

Je voudrois encore qu'il étudiât de la même maniere les effets du

Ciel dans les differentes heures du jour, dans les differentes ſaiſons, dans les differentes diſpoſitions des nuages, dans un tems ſerain & dans celui des tonnerres & des orages. J'en dis autant pour les Lointains, pour les divers caracteres des Roches, des Eaux, & des principaux objets qui entrent dans le Païſage.

Aprés ces études ſeparées que le Païſagiſte a dû faire dans l'occaſion, je lui demanderois de ramaſſer enſemble celles qui regardent les mêmes matieres, & d'en faire comme un livre ; afin qu'étant ainſi rangées, il puiſſe les trouver plus promptement, & s'en aider dans le beſoin.

Les études des Païſagiſtes conſiſtent donc dans les recherches des beaux effets de la Nature, deſquels il peut avoir beſoin dans la Compoſition de ſes Tableaux, ou dans l'execution de quelque partie, ſoit pour la forme, ſoit pour

la couleur. Mais la queſtion eſt de bien choiſir ces beaux effets de la Nature. Il faut pour cela être né avec un bon eſprit, un bon Goût, & un beau Génie, & avoir cultivé ce Génie par les obſervations que l'on aura faites ſur les ouvrages des meilleurs Maîtres, & avoir examiné comment ils ont eux-même choiſi la Nature, & comment en la rectifiant ſelon leur Art, ils en ont conſervé le caractere. Avec ces avantages que donne la naiſſance, & que l'Art perfectionne, le Peintre ne peut manquer de faire de bons choix ; & ſçachant ainſi démêler le bon d'avec le mauvais, il tirera beaucoup d'utilité des choſes même les plus communes.

Pour faire ces ſortes d'études pluſieurs Peintres ſe ſont ſervis de divers moyens, & j'ay crû qu'il ne ſeroit pas hors de propos de rapporter ici ceux que j'ay vû pratiquer, & dont j'ai moi-même quelque experience.

C'eſt donc d'après Nature & en plaine campagne que quelques-uns ont deſſiné & fini exactement les morceaux qu'ils ont choiſis, ſans y ajoûter de couleur. D'autres ont peint avec des couleurs à huile ſur du papier fort, & de demie teinte, & ont trouvé cette maniere commode en ce que les couleurs venant à s'emboire donnent la facilité de mettre couleur ſur couleur, quoique differente l'une de l'autre. Ils portent à cét effet une boëte plate qui contient commodément leur palette, leurs pinceaux, de l'huile & des couleurs. Cette maniere qui demande à la verité quelque attirail, eſt ſans doute la meilleure pour tirer de la Nature plus de détails, & avec plus d'exactitude, ſur tout, ſi après que l'ouvrage eſt ſec & verni, on vouloit retourner ſur les lieux pour retoucher les choſes principales & les finir d'après Nature. D'autres ont ſeulement tracé les contours

des objets, & les ont lavez de couleurs approchantes de celles de la Nature ; mais legerement, & seulement pour soulager leur memoire. D'autres ont observé attentivement les morceaux qu'ils vouloient retenir, & se sont contentez de les confier à leur memoire qui dans le besoin les leur rapportoit fidellement. D'autres se sont servis de Pastels & de Lavis ensemble. D'autres plus curieux & plus patiens en ont fait à plusieurs fois dans les endroits où ils pouvoient aller facilement, & dont les Sites étoient de leur Goût. La premiere fois ils ne faisoient autre chose que de bien choisir leurs morceaux & d'en dessiner le trait correctement, & les autres jours qu'ils y retournoient ; c'étoit pour en remarquer les couleurs qui font voir autant de diversité, qu'il y a de changement dans les lumieres accidentelles.

Tous ces moyens sont fort bons

& chacun s'en doit ſervir ſelon ce qui lui convient, & ſelon l'activité de ſon temperament. Mais ces manieres d'étudier demandent une préparation de la part du Peintre : il lui faut des couleurs, des pinceaux, des paſtels, & du loiſir. Cependant il arrive des momens où la Nature fait voir des beautez extraordinaires, mais paſſageres & inutiles pour le Peintre qui n'auroit pas tout le temps d'imiter ce qu'il voit avec admiration. Voici donc ce que je croy de plus expedient pour profiter de ces occaſions momentanées.

Je ſuppoſe, comme cela doit être, que le Peintre a toûjours ſur ſoi un cahier de papier & du crayon de mine. Cela étant, il doit deſſiner promptement & legerement ce qu'il voit d'extraordinaire, & pour en retenir les couleurs il doit marquer les principaux endroits par des caracteres qui ſeront expliquez au bas du papier, & dont il

ſuffira qu'il ait l'intelligence. Un Nuage, par exemple, ſera marqué A, un autre Nuage B. Une Lumiere C. Une Montagne D. Une Terraſſe E. Et ainſi du reſte. L'on ajoûtera à chaque lettre qui ſera répetée au bas du papier, telle choſe eſt colorée de telle ou telle couleur : ou bien, pour abreger, on mettra ſeulement, bleu, rouge, violet, gris, ou même d'autres marques plus abregées, & connuës ſeulement par celui qui s'en voudra ſervir.

Mais il faut obſerver dans cette maniere d'étudier, qu'elle demande un promt uſage de la palette & des pinceaux dès qu'on le pourra ; autrement la plûpart des choſes que l'on auroit marquées échaperoient en peu de jours de la memoire. Et l'utilité en eſt ſi grande que non-ſeulement ſans ce moyen le Peintre perd une infinité de beautez paſſageres : mais encore que les autres moyens dont nous

venons de parler peuvent ſe perfectionner par ſon ſecours ; c'eſt à dire, en ſe ſervant de marques & de caracteres.

Si l'on demande quel temps eſt le plus avantageux pour faire les études dont nous venons de parler, je répondray que le Païſagiſte doit étudier la Nature en tout temps ; parce qu'il eſt obligé de la repreſenter en toutes les Saiſons, que neanmoins l'Automne eſt la plus propre à donner au Peintre une recolte abondante des beaux effets de la Nature ; la douceur de cette Saiſon, la beauté du Ciel, la richeſſe de la Terre, & la varieté d'objets ſont de puiſſans motifs pour exciter le Peintre à faire des recherches qui cultivent ſon Génie, & qui perfectionnent ſon Art.

Mais comme on ne peut pas tout voir, ni tout obſerver, il eſt très-loüable de ſe ſervir des études d'autrui & de les regarder

comme ſi on les avoit faites ſoi-même. Raphaël envoya de jeunes Gens en Grece pour deſſiner des choſes dont il croyoit tirer de l'utilité, & dont il s'eſt effectivement ſervi comme ſi lui-même les avoit deſſinées ſur les lieux. Bien loin que l'on puiſſe ſur cette précaution rien reprocher à Raphaël, on doit en cela lui ſçavoir gré du chemin qu'il a montré aux autres, pour chercher toutes ſortes de moyens de s'avancer dans leur profeſſion. Ainſi le Païſagiſte peut ſe ſervir des Ouvrages de tous ceux qui ont excellé dans quelque partie, afin qu'il s'en faſſe une bonne maniere à la façon des Abeilles qui tirent des meilleures fleurs ce qui fait le meilleur miel.

Obſervations generales ſur le Païſage.

Comme les regles generales de la Peinture ſont les fondemens de

tous les genres de cet Art, on y renvoye celui qui veut faire du Païſage, ou plûtôt l'on ſuppoſe qu'il en eſt inſtruit. On fera ſeulement ici quelques obſervations generales qui regardent ce genre de Peinture.

1. Le Païſage ſuppoſe l'habitude des principales regles de la Perſpective pour ne ſe point éloigner du vrai-ſemblable.

2. Plus les feüilles des Arbres ſont près de la terre plus elles ſont grandes & vertes ; parce qu'elles ſont plus à portée de recevoir abondamment la ſeve qui les nourrit. Et les branches d'en haut commencent les premieres à prendre le roux ou le jaune qui les colore dans l'arriere ſaiſon. Il n'en eſt pas de même des Plantes dont les tiges ſe renouvellent tous les ans, & dont les feüilles ſe ſuivent avec un intervalle de temps aſſez conſiderable : deſorte que la Nature étant occupée à en produire de

nouvelles pour garnir la tige à mesure qu'elle s'éleve, abandonne peu à peu celles qui sont en bas, parce qu'ayant accompli les premieres leur temps & leur office, elles périssent les premieres. C'est un effet, qui est plus sensible en quelques Plantes, & moins en d'autres.

3. Le dessous de toutes les feüilles est d'un verd plus clair que le dessus, & tire presque toûjours sur l'argentin. Ainsi les feüilles qui sont agitées d'un grand vent doivent être distinguées des autres par cette couleur. Mais si on les voit pardessous, lorsqu'elles sont penetrées de la lumiere du Soleil, leur transparent paroît d'un verd si beau & si vif que l'on juge facilement que de tous les autres verds, il n'y en a point qui en approche.

4. Entre les choses qui donnent de l'ame au Païsage, il y en a cinq qui sont essentielles, les Figures,

les Animaux, les Eaux, les Arbres agitez du vent, & la legereté du Pinceau. On pourroit y ajoûter les Fumées, quand le Peintre a occasion d'en faire paroître.

5. Quand une couleur regne partout dans un Païsage, comme un même verd au Printemps, ou comme un même roux dans l'Autonne, elle donne au Tableau un air de Camayeu ou d'un Ouvrage qui n'est pas achevé. J'ay vû plusieurs Païsages de Bourdon, ausquels pour avoir employé partout un même stile de grain, il ôtoit beaucoup de leur beauté, quoique d'ailleurs les Sites & les Eaux en fissent plaisir à voir. Je laisse au Peintre ingenieux le soin de reparer, & comme on dit, de racheter la couleur ingrate des Hivers & des Printemps par des Figures, par des Eaux, & par des Fabriques: car pour les sujets d'Eté & d'Automne, ils sont susceptibles d'une grande diversité.

6. Le Titien & le Carache ſont les modéles les plus capables d'inſpirer le bon Goût, & de mettre le Peintre dans la bonne voye, pour la forme & pour la couleur. Il faut faire tous ſes efforts pour bien comprendre les principes que ces grans Hommes nous ont laiſſez dans leurs Ouvrages & s'en remplir l'imagination, ſi l'on veut s'avancer de plus en plus & tendre à la perfection que le Peintre doit toûjours avoir en vûë.

7. Les Païſages de ces deux Peintres, le Titien, & le Carache, enſeignent beaucoup de choſes dont le diſcours ne ſauroit donner des idées bien preciſes, ni des principes generaux. Le moyen, par exemple, de determiner les meſures de l'arbre en general, comme on détermineroit les meſures du corps humain. L'Arbre n'a point de proportions arrêtées, une grande partie de ſa beauté conſiſte dans le contraſte de ſes branches, dans la

diſtribution inégale de ſes touffes, & enfin dans une certaine bizarerie dont la Nature ſe joüe, & dont le Peintre eſt un bon arbitre quand il a bien goûté les Ouvrages des deux Peintres que je viens de nommer. Il faut neanmoins dire à la loüange du Titien que le chemin qu'il a frayé eſt le plus ſur de beaucoup, en ce qu'il a ſuivi exactement la Nature dans ſa diverſité, avec un goût exquis, un coloris precieux, & une imitation trés fidéle; & le Carache, quoique trés habile, & les autres bons Peintres n'ont pas été exems de maniere dans l'execution de leurs Païſages.

8. Une des plus grandes perfections du Païſage dans cette grande varieté qu'il repreſente, eſt l'imitation fidéle de chaque caractere en particulier; comme ſon plus grand deffaut eſt une pratique ſauvage qui tombe dans ce qu'on apelle routine.

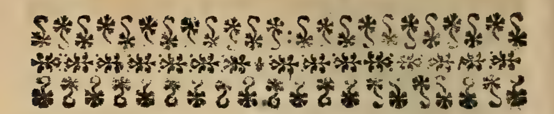
9. Parmi les choſes que l'on peint

de pratique il eſt fort à propos d'en mêler quelques-unes faites d'aprés Nature : cela induit le Spectateur à croire que le reſte a été pareillement fait d'aprés Nature.

10. Comme il y a des ſtiles de penſer, il y en a auſſi d'executer. J'en ay parlé de deux pour la penſée, le ſtile Heroïque, & le ſtile Champêtre ; & j'en trouve pareil nombre pour l'execution, le ſtile ferme, & le ſtile poli. Ces deux derniers ne regardent que la main & la façon plus ou moins ſpirituelle de conduire le pinceau. Le ſtile ferme donne de la vie à l'Ouvrage & fait excuſer les mauvais choix : & le ſtile poli finit & polit toutes choſes, il ne laiſſe rien à faire à l'imagination du Spectateur laquelle ſe fait un plaiſir de trouver & d'achever des choſes qu'elle attribuë au Peintre quoiqu'elles viennent veritablement d'elle. Le ſtile Poli tombe dans le mou & dans le fade, s'il n'eſt ſoûtenu d'un beau Site:mais

la jonction de ces deux caracteres rend l'ouvrage trés-curieux.

II. Aprés avoir fait passer comme en revûë les principales parties qui composent le Païsage, aprés avoir parlé des études que l'on y pourroit faire, & aprés avoir fait quelques observations générales qui regardent ce genre de Peinture, je ne doute pas que plusieurs personnes ne souhaittent encore, pour rendre cet ouvrage moins defectueux, quelque chose touchant la pratique & l'employ des couleurs. Mais comne chacun a sa pratique particuliere, & que l'employ des couleurs comprent une partie des secrets de l'Art, il faut attendre ce détail de l'amitié & de la conversation des Peintres les plus éclairez, & joindre leurs avis avec sa propre experience.



Sur la maniere de faire les Portraits.

SI la Peinture eſt une imitation de la Nature ; elle l'eſt doublement à l'égard du Portrait qui ne repreſente pas ſeulement un homme en général : mais un tel homme en particulier qui ſoit diſtingué de tous les autres ; & de même que la premiere perfection d'un Portrait eſt une extrême reſſemblance, ainſi le plus grand de ſes deffauts eſt de reſſembler à une perſonne pour laquelle il n'a pas été fait n'y ayant pas deux perſonnes dans le monde qui ſe reſſemblent. Mais avant que d'entrer dans le détaïl des choſes qui donnent la connoiſſance de cette imitation particuliere, il eſt bon de faire paſſer ici en reveûë quelques propoſitions

générales qui doivent preparer l'esprit à recevoir ce que je dirai dans la ſuitte & ſupléer à ce que je ne dirai pas : car autrement il faudroit un trop long diſcours.

I.

L'Imitation eſt l'eſſence de la peinture, & le bon choix eſt à cette eſſence ce que les vertus ſont à l'homme, il en reléve le prix. C'eſt pour cela que le Peintre a grand interêt de ne choiſir que des têtes avantageuſes ou de bons momens & des ſituations qui ſuppléent au deffaut d'un beau naturel.

II.

Il y a des vûës du naturel plus ou moins avantageuſes, tout dépend de le bien tourner & de le prendre dans un bon moment.

III.

Il n'y a pas une perſonne dans le monde qui n'ait un caractere particulier de corps & de viſage.

IV.

La Nature ſimple & naïve con-

vient mieux à l'imitation, elle eſt d'un meilleur choix que celle qui eſt ajuſtée & que l'on a voulu embelir par un trop grand artifice.

V.

C'eſt une violence qu'on fait à la nature que de la trop parer, & l'action qui en eſt inſeparable ne peut être libre dans les ajuſtemens qui portent avec eux de la contrainte. En un mot la nature parée en eſt moins nature, pour ainſi dire.

VI.

Il y a des moyens plus avantageux les uns que les autres pour arriver à une même fin.

VII.

Il ne faut pas ſeulement imiter ce que l'on voit; mais ce que l'on peut voir d'avantageux à l'Art.

VIII.

La comparaiſon fait valoir les choſes, & ce n'eſt que par elle qu'on en peut bien juger.

IX.

Les yeux des Peintres s'accoû-

tument aiſement aux teintes dont ils ſe ſervent pour l'ordinaire & à la maniere qu'ils ont apriſe de leurs Maîtres; de ſorte qu'aprés cette habitude ils voyent la nature, non pas comme elle eſt en effet, mais comme ils ont accoûtumé de la peindre & de la colorier.

X.

Il eſt trés difficile qu'un Tableau dont les Figures ſeront de la grandeur du naturel, faſſe ſon effet de prés comme de loin. Un Tableau ſavant ne plaira aux ignorans que dans ſa diſtance, mais les connoiſſeurs en admireront l'artifice de prés & l'effet de loin.

XI.

L'Intelligence donne du plaiſir & de la facilité dans le travail; le voyageur qui ſait bien ſon chemin arrive plus ſurement & plus viſte que celui qui cherche & qui tatonne.

XII.

Il eſt bon, avant de s'engager

dans un ouvrage, de le méditer & d'en faire un eſquiſſe colorié pour ſon repos & pour le ſoulagement de ſa mémoire.

On ne ſauroit trop reflechir ſur ces propoſitions, & il eſt neceſſaire de s'en former une telle habitude qu'elles ſe preſentent d'elles mêmes à l'eſprit ſans être obligé lors du travail de les rapeler dans ſa mémoire quand on travaillera.

Quatre choſes ſont neceſſaires pour rendre un Portrait parfait, l'Air, le Coloris, l'Attitude & les ajuſtemens.

L'Air comprend les traits du viſage, la coiffure, & la taille.

Les traits du viſage conſiſtent dans la juſteſſe du Deſſin & dans l'accord des parties, leſquelles toutes enſemble doivent repreſenter la phiſionomie des perſonnes que l'on peint en ſorte que le Portrait de leurs corps ſoit encore celui de leur eſprit.

La juſteſſe du Deſſin qui eſt requiſe

quiſe dans les Portraits, n'eſt pas tant ce qui donne l'ame & le veritable air, que cet accord des parties dans le moment qui marque l'eſprit & le temperamment de la perſonne. L'on voit beaucoup de Portraits correctement deſſinez qui ont un air froid, languiſſant & ébété; & d'autres au contraire qui n'étant pas dans une ſi grande juſteſſe de Deſſein, ne laiſſent pas de nous fraper d'abord du caractere de la perſonne pour laquelle ils ont été faits.

Peu de Peintres ont pris garde à bien accorder les parties enſemble: tantôt ils ont fait une bouche riante, & des yeux triſtes; & tantôt des yeux gays & des joües relâchées; & c'eſt ce qui met dans leur Ouvrage un air faux & contraire aux effets de la Nature.

Il faut donc prendre garde qu'au même tems que le modéle ſe donne un air riant, les yeux ſe ſerrent, les coins de la bouche s'élevent avec

les narines, les joües remontent, & les ſourcils s'éloignent l'un de l'autre : Mais ſi le modele ſe donne un air triſte, toutes ces parties font un effet contraire.

Les ſourcils élevez font un air grave & noble ; mais étonné, s'ils ſont en arc.

Parmi toutes les parties du viſage celle qui contribuë davantage à la reſſemblance, c'eſt le nez, & il eſt d'une extréme conſequence de le bien placer & de le bien deſſiner.

Quoique les cheveux ſemblent faire partie des ajuſtemens, qui peuvent être tantôt d'une façon & tantôt d'une autre, ſans que l'air du viſage en ſoit alteré ; cependant il eſt ſi conſtant que la maniere dont on a accoûtumé de ſe coëffer, ſert à la reſſemblance, que l'on a ſouvent heſité de reconnoître les hommes parmi leſquels on étoit tous les jours, quand ils avoient mis une perruque un peu

differente de celle qu'ils avoient auparavant. Ainſi il faut, autant qu'on le peut, prendre l'air des coëffures pour accompagner & faire valoir celui des viſages, à moins qu'on n'ait des raiſons pour en uſer autrement.

Pour ce qui eſt de la taille, il eſt ſi veritable qu'elle contribuë à la reſſemblance, que l'on reconnoît très-ſouvent les perſonnes ſans voir leur viſage. C'eſt pourquoy le meilleur eſt de deſſiner la taille d'après les perſonnes mêmes dont on fait le portrait, & dans l'attitude qu'on les veut mettre; c'eſt ainſi qu'en uſoit Vandeik : Il eſt d'une extrême conſequence d'avertir ici le Peintre que les perſonnes dont on fait le Fortrait, étant ordinairement aſſiſes en paroiſſent d'une taille moins dégagée, parce qne les épaules dans cét état remontent plus haut qu'elles ne doivent être naturellement. Ainſi pour deſſiner la taille avec avan-

tage, il eſt à propos de faire tenir un moment ſon Modele debout, tourné dans l'Attitude qu'on lui veut donner, & l'obſerver en cét état. Il ſe preſente ici une difficulté à reſoudre ; & c'eſt ce que nous allons examiner.

S'il eſt à propos de corriger les défauts du Naturel dans les Portraits.

L'eſſentiel des Portraits étant la reſſemblance, il paroît qu'il faut imiter les défauts comme les beautez, puiſque l'imitation en ſera plus complette ; on auroit même de la peine à prouver le contraire à une perſonne qui voudroit s'opiniâtrer dans cette têſe ; mais les Dames & les Cavaliers ne s'accommodent point des Peintres qui ſont dans ces ſentimens, & qui les pratiquent. J'ai vû des Dames qui m'ont dit nettement qu'elles n'eſtimoient pas les Pein-

tres qui faiſoient ſi fort reſſembler, & qu'elles aimeroient mieux qu'on leur donnât beaucoup moins de reſſemblance , & plus de beauté. Il eſt certain qu'on leur doit là-deſſus quelque complaiſance, & je ne doute point qu'on ne les puiſſe faire reſſembler ſans leur déplaire: car la reſſemblance eſſentielle eſt un juſte rapport des parties peintes avec celles du Naturel, enſorte que l'on connoiſſe, ſans heſiter, l'air du viſage , & le temperament de la perſonne dont on voit le Portrait.

Cela poſé , je dis que tous les défauts ſans leſquels on connoît l'air & le temperamment des perſonnes, doivent être corrigez & obmis dans les Portraits des femmes, & des jeunes hommes,un nez un peu de travers peut eſtre redreſſé, une gorge trop ſeche, des épaules trop hautes peuvent étre accommodées au bon air que l'on demande ſans paſſer d'une extrémité à l'autre, &

tout cela avec beaucoup de diſcretion, parce qu'en voulant trop corriger le Naturel, on tombe dans le défaut de donner un air general à tous les Portraits que l'on fait; de même qu'en s'attachant trop ſcrupuleuſement aux défauts & aux minuties, on ſe met en grand danger de tomber dans le bas, & le meſquin.

Mais pour les Heros, & pour ceux qui tiennent quelque rang dans le monde, ou qui ſe font diſtinguer par leurs dignitez, par leurs vertus, ou par leurs grandes qualitez, on ne ſçauroit apporter trop d'exactitude dans l'imitation de leur viſage, ſoit que les parties s'y rencontrent belles, ou bien qu'elles y ſoient défectueuſes; car ces ſortes de Portraits ſont des marques autentiques qui doivent étre conſacrées à la poſterité, & dans cette vûë tout eſt précieux dans les Portraits, ſi tout y eſt fidelle. Mais de quelque maniere qu'agiſſe

le Peintre, qu'il n'oublie jamais le bon air, ni la bonne grace, & qu'il y a dans le Naturel des momens avantageux.

II. *Coloris.*

Le Coloris dans les Portraits eſt un épanchement de la nature, lequel fait connoiſtre le veritable temperamment des perſonnes : & ce temperamment étant une choſe eſſentielle à la reſſemblance, il doit être repreſenté avec la même juſteſſe que le Deſſein. Cette partie eſt d'autant plus eſtimable qu'elle eſt rare & difficile. On a vû une infinité de Peintres qui ont fait reſſembler par les traits & par les contours : mais le nombre de ceux qui ont repreſenté par la couleur le veritable temperament des perſonnes, eſt aſſurément trés-petit.

Deux choſes ſont neceſſaires dans le Coloris, la juſteſſe des teintes, & l'art de les faire valoir ; le premier s'acquiert par la prati-

que en examinant & en comparant les couleurs que l'on voit ſur le Naturel avec celles dont on veut les imiter : & l'art de faire valoir les teintes conſiſte à ſçavoir ce qu'une couleur vaut auprès d'une autre, & à reparer ce que la diſtance & le temps diminuent de l'éclat & de la fraîcheur des couleurs.

Un Peintre qui ne fait que ce qu'il voit n'arrivera jamais à une parfaite imitation : car ſi ſon Ouvrage lui ſemble bon de près, & ſur ſon chevalet, de loin il déplaira aux autres & ſouvent à lui-même : une teinte qui de près paroît ſeparée & d'une certaine couleur, paroîtra d'une autre couleur dans ſa diſtance, & ſe confondra dans la maſſe dont elle fait partie. Si vous voulez donc que vôtre ouvrage faſſe un bon effet du lieu d'où il doit être vû, il faut que les couleurs & les lumieres en ſoient un peu exagerées; mais ſçavamment & avec une

grande diſcretion. Voyez la maniere dont Titien, Rubens, Vandeik, & Rembrant en ont uſé: car leur artifice eſt merveilleux.

Il y a ordinairemant dans le teint trois momens à obſerver; le premier, quand le modelle nouvellement arrivé ſe met en place, & pour lors il eſt plus animé & plus coloré qu'à ſon ordinaire, & cela ſe remarque dans la premiere heure; le ſecond, quand le Modele étant repoſé ſe fait voir tel qu'il eſt ordinairement, & cela ſe trouve dans la ſeconde heure; & le troiſiéme lorſque le modele las d'être dans la même Attitude, change ſa couleur ordinaire en celle que l'ennui a coûtume de répandre ſur le viſage. Ainſi il eſt très à propos de s'en tenir au teint ordinaire des perſonnes, & de l'accompagner de quelques bon moment qu'on ne puiſſe blâmer d'exageration. Il eſt bon auſſi pour diſſiper ou, prévenir l'ennui, de per-

mettre aux perſonnes que l'on peint, de ſe lever pour faire quelques tours de chambre, & reprendre de nouveaux eſprits.

Dans les Draperies toutes ſortes de couleurs indifferemment ne conviennent pas à toutes ſortes de perſonnes. Dans les Portraits d'homme, il ſuffit de chercher beaucoup de verité & beaucoup de force; mais aux Portraits de femmes, il faut encore de l'agréement & faire paroître dans un beau jour ce qu'elles ont de beauté, & temperer par quelque induſtrie ce qu'elles ont de deffauts.

C'eſt pour cela qu'auprès d'un teint blanc, vif, & éclatant, il faut bien ſe garder de mettre d'un beau jaune qui le feroit paroître de plâtre; mais plûtôt des couleurs qui donnent dans le verd, ou dans le bleu, ou dans le gris, ou dans quelques autres ſemblables couleurs qui par leur oppoſition contribuent à faire paroître plus de chair ces

ſortes de teins que l'on trouve ordinairement aux blondes. Vandeik s'eſt ſouvent ſervi dans ſes fonds de rideaux feüille-morte ; mais la couleur en eſt douce & brune.

Les femmes brunes au contraire qui ont dans leur teint aſſez de jaune pour ſoutenir le caractere de chair pourront fort bien être habillées de quelques Draperies qui donnent dans le jaune, afin que leur teint ſemble en avoir moins, & en paroître plus frais ; & auprès des carnations qui ſont très-vives & hautes en couleur, le linge y fait à merveille.

Pour les fonds, il y a deux choſes à conſiderer, le ton, & la couleur. On doit raiſonner de la couleur du fond, comme on raiſonne de celles des habits à l'égard de la tête. Le ton du fonds doit être toûjours different de la maſſe qu'il ſoutient & dont il eſt le fond, enſorte que les objets qui ſeront deſſus ne paroiſſent point tranſparans ; mais ſoli-

des & de relief. Ce qui détermine le ton du fond eſt ordinairement le ton des cheveux, & quand ils ſont châtins-clairs on eſt ſouvent fort embaraſſé à moins qu'on ne ſe ſerve du ſecours d'un rideau ou de quelque accident de Clair-obſcur que l'on ſuppoſe derriere, ou que ce fond ne ſoit un ciel.

Il faut encore obſerver que lors qu'on fait des fonds unis, c'eſt-à-dire lors qu'il n'y a ni rideau ni Païſage, ni autre ouvrage ſémblable; mais ſeulement une eſpece de muraille, il doit y avoir pluſieurs couleurs qui faſſent comme des taches preſque imperceptibles. La raiſon en eſt, qu'outre que la nature eſt toûjours de cette ſorte, l'union du Tableau en eſt beaucoup plus grande.

III. *L'attitude.*

L'attitude doit être convenable à l'âge, à la qualité des perſonnes & à leur temperament. Aux hommes & aux femmes agées elle doit

être poſée, majeſtueuſe & quelquefois fiere ; & aux femmes en général il faut qu'elle ſoit d'une ſimplicité noble & d'un enjoüement modeſte : car la modeſtie doit être le caractere des femmes. C'eſt un attrait mille fois plus puiſſant que la coqueterie ; & dans la verité il n'y a gueres de Coquettes qui vouluſſent le paroître dans leur Portrait.

Il y a de deux ſortes d'attitudes, l'une de mouvement, & l'autre de repos. Les attitudes de repos peuvent convenir à tout le monde, & celles qui ſont en mouvement ne ſont propres qu'aux jeunes perſonnes, & ſont trés difficiles à executer ; parce qu'une grande partie des draperies & des cheveux doit étre agitée par l'air, le mouvement ne ſe faiſant jamais mieux voir en peinture, que par ces ſortes d'agitations. Les attitudes qui ſont en repos, ne doivent pas tellement y paroître qu'elles ſemblent repreſenter une perſonne oiſive, & qui

ſe tient exprés pour ſervir de Modéle. Et quoiqu'on repreſente une perſonne arrêtée, l'on peut, ſi on le juge à propos, lui donner une draperie volante, pourveu que la ſcene n'en ſoit pas dans une chambre ou dans quelque lieu fermé.

Il eſt ſur tout néceſſaire que les Figures qui ne ſont point occupées, ſemblent vouloir ſatisfaire le deſir de ceux qui ont la curioſité de les voir; & qu'ainſi elles ſe monſtrent dans l'action la plus convenable à leur temperament, & à leur état, comme ſi elles vouloient inſtruire le Spectateur de ce qu'elles ſont en effet; & comme la plûpart du monde ſe pique de franchiſe, d'honnêteté & de grandeur d'ame, il faut fuir dans les attitudes toutes ſortes d'affectations, que tout y ſoit aiſé & naturel, & que l'on y faſſe entrer plus ou moins de fierté, de nobleſſe & de majeſté ſelon que les perſonnes auront plus ou moins ce caractere & qu'elles ſeront plus ou

moins élevées en dignité. Enfin il faut que dans ces ſortes d'attitudes les Portraits ſemblent nous parler d'eux mêmes, & nous dire, par exemple: Tien, regarde moi, je ſuis ce Roi invincible environné de majeſté. Je ſuis ce valeureux Capitaine qui porte la terreur par tout, ou bien qui ay fait voir par ma bonne conduite tant de glorieux ſuccés: Je ſuis ce grand Miniſtre qui ay connu tous les reſſorts de la politique: Je ſuis ce Magiſtrat d'une ſageſſe & d'une integrité conſomée: Je ſuis cet homme de lettres tout abſorbé dans les ſiences: Je ſuis cet homme ſage & tranquile que l'amour de la Philoſophie a mis audeſſus des deſirs & de l'ambition: Je ſuis ce Prelat pieux, docte, vigilant: Je ſuis ce protecteur des beaux Arts, cet amateur de la vertu: Je ſuis cet artiſan fameux, cet unique dans ma profeſſion, &c. Et pour les femmes: Je ſuis cette ſage Princeſſe dont le grand air inſpire du reſ-

peċt & de la confiance : Je ſuis cette Dame fiere dont les manieres grandes attirent de l'eſtime , &c. Je ſuis cette Dame vertueuſe, douce , modeſte, &c. Je ſuis cette Dame enjoüée qui n'aime que les ris, la joye, &c. ainſi du reſte. Enfin les attitudes ſont le langage des Portraits, & l'habile Peintre n'y doit pas faire une médiocre attention.

Mais les excellentes attitudes ſont , à mon avis , celles qui font juger au Speċtateur que les perſonnes qui ſont peintes ſur la toille , ſe trouvent ſans affeċtation dans un moment favorable à ſe faire voir avantageuſement. Il y a ſeulement une choſe à obſerver pour les Portraits de femmes en quelque attitude qu'on les puiſſe mettre , c'eſt de les diſpoſer & de les tourner d'une maniere que dans leur viſage il y ait peu d'ombre , & d'examiner ſoigneuſement ſi le modéle eſt plus ou moins beau dans les ris que dans le ſerieux, & en tirer

ſon avantage. Venons aux ajuſtemens.

IV. *Les Ajuſtemens.*

Sous le mot d'Ajuſtemens je comprens les Draperies qui habillent les perſonnes peintes, & la maniere dont elles ſont accommodées.

Il faut que chacun ſoit vêtu ſelon ſa qualité, & il n'y a que les Ajuſtemens qui puiſſent faire en Peinture la diſtinction des gens: mais en conſervant le caractere de cette qualité il faut que les Draperies ſoient bien choiſies & bien jettées.

Les habits fort riches conviennent rarement aux hommes, & la grande chamarure eſt audeſſous de leur gravité. Les femmes doivent être parées négligemment ſans perdre leur dignité & leur nobleſſe: & quand les hommes & les femmes voudront être autrement, le parti que le Peintre doit prendre, eſt de ſe faire un plaiſir de l'Imitation.

Les étoffes de differentes natures

donnent à l'ouvrage un caractere de verité que les Draperies imaginaires détruisent.

On habille aujourd'hui la plusspart des Portraits d'une maniere assez bizarre; sçavoir si elle est à propos, c'est une question qu'il faut examiner.

Ceux qui sont pour ces sortes d'habits disent que les modes étant en France fort sujettes à changer, on trouve les Portrais ridicules six ans aprés qu'ils ont été faits: que ces ajustemens qui sont du caprice du Peintre durent toûjours: que les habits des femmes ont des manches ridicules qui leur tiennent les bras serrez d'une maniere fort contrainte & peu favorable à la Nature & à la Peinture; & qu'enfin l'usage qui s'est introduit peu à peu d'habiller ainsi les Portaits doit étre suivi en cela comme en autre chose.

D'autres au contraire soûtiennent que les modes sont essentielles

aux Portraits & qu'elles contribuent non ſeulement au Portrait de la perſonne, mais qu'elles ſont encore celui du tems; que les Portraits faiſant partie de l'hiſtoire doivent être fidéles en toutes choſes; & cela, diſent-ils, eſt ſi vrai que nous ſerions bien fachez aujourd'hui de voir dans les médailles, dans les bas-reliefs & dans les autres Ouvrages Antiques les Romains vétus d'autres habits que de ceux qu'ils portoient, & nous trouverions ridicules qu'ils fuſſent habillez dans leurs Portraits à la Grecque comme nous le ſommes ſouvent dans les nôtres à la Romaine; ou ce ſeroit tout au moins une erreur dans laquelle ils nous auroient mis. Pour ce qui eſt de la mode qu'on trouve ridicule ſix ans aprés qu'elle eſt paſſée, ils y répondent & diſent que ce n'eſt pas la faute de la mode puiſqu'elle a été une fois trouvée belle, mais bien de l'eſprit qui ne juge pas des choſes par raport au tems où elles

étoient, mais par raport au present. Ils ajoutent que cette aversion seroit à la verité pardonnable pour des habits qu'on verroit à quelqu'un dans le commerce du monde; mais que dans la Peinture c'est une foiblesse que les yeux du corps ont communiquée à ceux de l'esprit, & que ce doit être plutôt un divertissement utile & une instruction plaisante de voir qu'en tel tems on portoit des colets montez & dans un autre des fraises, des chaperons, des aîlerons aux manches, des toques, des cheveux courts, des pourpoins tailladez, des colets de point coupé ou à languette, & plusieurs autres modes qui nous font connoître le tems auquel vivoient les personnes, comme les personnes nous font connoître le tems des modes. Ils raportent encore l'autorité des anciens Peintres qui ont eu de la reputation, comme Titien, Raphaël, Paul Veronese, Tintoret, les Caraches, Vandeik, & enfin tous

ceux qui ont peint des Portraits avant ce nouvel uſage que les femmes ont introduit en France depuis vingt ou trente ans.

Pour déterminer quelque choſe entre ces deux partis, ce qui me ſemble de veritable eſt que la difficulté de tirer des habits à la mode quelque choſe d'avantageux pour la Peinture eſt bien plus grande, que d'habiller agreablement des Portraits quand on a la liberté d'y emploier ce que l'on juge à propos; & je croirois auſſi qu'on pouroit mettre en uſage tantôt les habits à la mode pour les Portraits de famille, & tantôt des habits de quelque Vertu, de quelque Attribut, ou de quelque Divinité payenne. Diſons maintenant quelque choſe touchant la pratique.

La Pratique.

Je ſuis perſuadé que chaque perſonne en particulier ayant un eſprit different, enviſage les fins qu'il ſe propoſe par des veües differentes,

& qu'on peut arriver au bien par divers moyens ; & je ſuis d'avis que chacun ſuive en cela la pente de ſon genie & le chemin qu'il trouvera le plus court & le plus commode; ainſi je ne dirai rien là-deſſus de particulier, j'expoſerai ſeulement en général qu'il eſt bon de travailler à un Portrait trois differentes fois, ébaucher, peindre, & retoucher. A l'ébauche, il faut extrémement prendre garde avant de rien faire, quel aſpect ſera le plus avantageux au Portrait, expoſer le modéle en differentes veües ſi cela ſe peut, à moins qu'on n'ait un deſſein arreté qu'on veuille executer;& lors qu'on ſe ſera déterminé, il eſt d'une conſequence extréme de bien mettre les parties en place en les comparant toûjours l'une avec l'autre, parce que le Portrait non ſeulement en reſſemble mieux quand il eſt bien Deſſiné, mais qu'il eſt fâcheux de changer les parties la ſeconde fois que l'on travaille où l'on ne devroit

ſonger qu'à peindre, je veux dire, qu'à placer , & à unir ſes couleurs.

L'experience fait connoître qu'il eſt à propos d'ébaucher clair à cauſe de l'avantage des Glacis & du tranſparant des couleurs, ſur tout dans les ombres; & lorſque toutes les parties ſeront bien enſemble & qu'elles ſeront toutes empaſtées, il faudra les adoucir & les confondre avec diſcretion ſans ôter l'air, afin qu'en finiſſant on ait le plaiſir de former à meſure que l'on travaillera. Ou ſi cette maniere de confondre les parties ne plaît pas aux Genies de feu, qu'ils ſe contentent de marquer légérement ces mêmes, parties & ſeulement autant qu'il eſt néceſſaire pour donner l'air.

Il eſt bon à l'ébauche d'un Portrait de mettre ſur le front plutôt moins que plus de cheveux, afin d'avoir la liberté quand on les finit de les placer où l'on veut, & de

les peindre avec toute la tendresse & toute la délicatesse possible : que si au contraire vous ébauchez sur le front quelque touffe de cheveux qui vous paroîtra de bon goût & fort avantageuse pour vôtre ouvrage, vous serez embarassé lorsqu'il faudra la finir, & que vous ne trouverez plus le naturel dans la même disposition precisement que vous les voulez peindre. Cette observation n'est pas pour ceux qui auroient une science & une experience consommée, qui ont le naturel dans la tête & qui le font obéïr à leur idée comme il leur plaît.

La seconde fois que l'on travaille doit servir à mettre bien les couleurs dans leur place & à les peindre de la maniere la plus convenable au modéle que l'on imite & à l'effet que l'on se propose. Mais avant de commencer d'empâter, je voudrois que l'on examinât de nouveau si les parties sont bien en leur place, & que l'on donnât par-

ci,

ci par là les coups qui contribuent le plus à la reſſemblance, afin qu'étant aſſeuré de cette reſſemblance l'on travaillât avec plus de repos & de plaiſir.

Suppoſé que l'on entende ce que l'on fait, & que le Portrait ſoit deſſiné juſte, il faut autant qu'on le peut travailler vîte, le Modéle s'en accomode mieux, & l'ouvrage en a plus d'eſprit & plus de vie : mais cette promptitude eſt le fruit de notre experience, & l'on ne ſauroit faire vîte qu'aprés avoir ſoigneuſement étudié & médité les choſes durant beaucoup de tems & eſſayé entre pluſieurs moyens celui qui conduit le plus directement au bien : car pour trouver un chemin facile & que l'on doive tenir ſouvent il eſt permis d'être long-tems à le chercher.

Avant que de retoucher un Portrait, il eſt à propos que les cheveux en ſoient terminez, afin qu'en retouchant les carnations vous puiſ-

ſiez juger de l'effet de toute la tê-te.

Comme il arrive ſouvent que la ſeconde fois que l'on travaille à un Portrait on ne peut y faire tout ce que l'on voudroit : la troiſiéme ſert à y ſuppléer & à donner l'eſprit, la phiſionomie & le caractere. Si l'on veut faire un Portrait au premier coup, il faut peindre en mettant toûjours des couleurs & jamais en adouciſſant ni en frottant, & faire en ſorte qu'il y ait peu d'huile dans les couleurs ; & ſi l'on y vouloit méler en peignant un peu de vernix avec la pointe du pinceau, cela donneroit un moien facile de mettre couleurs ſur couleurs & de les méler en peignant ſans les emporter.

L'uſage & la vûë des bons Tableaux apprennent plus de choſes qu'on n'en ſçauroit dire : ce qui convient à l'eſprit & au temperament d'une perſonne ne convient pas toûjours à une autre ; &

presque tous les Peintres ont tenu differens chemins, quoique leurs principes ayent été souvent les mêmes.

Le fameux Jabac, homme connu de tout ce qu'il y a d'Amateurs des beaux Arts, qui étoit des amis de Vandeik, & qui lui a fait faire trois fois son Portrait, m'a conté qu'un jour parlant à ce Peintre du peu de tems qu'il employoit à faire ses Portraits, il lui répondit qu'au commencement il avoit beaucoup travaillé & peiné ses ouvrages pour sa réputation, & pour apprendre à les faire vîte dans un temps où il travailoit pour sa Cuisine. Voici quelle conduite il m'a dit que Vandeik tenoit ordinairement. Ce Peintre donnoit jour & heure aux personnes qu'il devoit peindre, & ne travailloit jamais plus d'une heure par fois à chaque Portrait, soit à ébaucher, soit à finir; & son horloge l'avertissant de l'heure, il se levoit & faisoit la reverence à

la perſonne, comme pour lui dire que c'en étoit aſſez pour ce jour-là, & convenoit avec elle d'un autre jour & d'une autre heure: après quoi ſon Valet de chambre lui venoit nettoyer ſes pinceaux, & lui apprêter une autre palette pendant qu'il recevoit une autre perſonne, à qui il avoit donné heure. Il travailloit ainſi à pluſieurs Portraits en un même jour d'une vîteſſe extraordinaire.

Après avoir legerement ébauché un Portrait, il faiſoit mettre la perſonne dans l'attitude qu'il avoit auparavant méditée, & avec du papier gris & des crayons blancs & noirs, il deſſinoit en un quart d'heure ſa taille & ſes habits qu'il diſpoſoit d'une maniere grande, & d'un Goût exquis. Il donnoit enſuite ce deſſein à d'habiles gens qu'il avoit chez lui pour le peindre d'après les habits mêmes que les perſonnes avoient envoyez exprès à la priere de Vandeik. Ses

Eleves ayant fait d'aprés Nature ce qu'ils pouvoient aux Draperies, il repassoit legerement dessus, & y mettoit en très-peu de temps, par son intelligence, l'art & la verité que nous y admirons.

Pour ce qui est des mains, il avoit chez lui des personnes à ses gages de l'un & de l'autre sexe qui lui servoient de modele.

Je cite cette conduite de Vandeik plûtôt pour satisfaire la curiosité du Lecteur, que pour la lui proposer à suivre : qu'il en prenne ce qu'il en trouvera de bon & qui sera selon son génie, & qu'il laisse-là le reste. Pour moi, hors ce travail d'une heure seulement, tout m'en plairoit, une heure est bien peu.

Je diray ici en passant que rien n'est si rare que de belles mains, tant pour le dessein que pour la couleur; ainsi il est bon de ménager quand on le peut, l'amitié de quelque femme qui se fasse un plaisir de servir de modele. Le moyen

de les avoir eſt d'en bien loüer la beauté ; & cependant ſi vous trouvez occaſion de copier des mains d'après Vandeik, ne la manquez pas. Il les a faites d'une délicateſſe ſurprenante & d'une couleur admirable.

Pour copier avec profit les manieres qui ont approché le plus près de la Nature, comme ſont celles de Titien & de Vandeik, il faut en copiant s'imaginer que leurs Tableaux ſont la Nature ; les regarder d'un peu de loin dans cette intention, & dire en ſoi-même. De quelle couleur, & de quelle teinte me ſervirois-je pour un tel endroit ; puis s'approcher du Tableau, & voir ſi on auroit bien ou mal rencontré, & ſe faire enſuite comme une loy des choſes que nous aurions découvertes & que nous ne pratiquions auparavant qu'avec incertitude.

Mais je reviens au Portrait, & je croy qu'il eſt à propos avant que de

mettre les couleurs d'obſerver les premiers momens qui ſont d'ordinaire les plus agréables & les plus avantageux, & de les donner en garde à ſa memoire pour s'en ſervir ſur la fin du travail ; parce que le Modelle las d'avoir été longtemps dans la même place a épuiſé les eſprits qui ſoûtenoient au commencement l'agrément des parties, & qui portoient au teint un ſang plus vif, & une couleur plus fraîche. Enfin il faut joindre à la verité la poſſibilité vrai-ſemblable & avantageuſe, laquelle bien loin d'ôter la reſſemblance lui doit ſervir d'ornement. Dans cette vûë il eſt à propos de commencer par obſerver le fond du teint, ce qu'il eſt dans les clairs, & ce qu'il eſt dans les ombres, les ombres étant belles à proportion des clairs : il faut, dis-je, obſerver ſi le teint eſt très vif, s'il y a du jaune, & où il eſt placé ; parce qu'ordinairement ſur la fin du tra-

vail l'ennui répand un jaune par tout, qui vous fait oublier ce qui en étoit coloré, & ce qui ne l'étoit pas, à moins que vous ne l'ayez bien obſervé auparavant. C'eſt pour cela que dès que vous commencerez à travailler pour la ſeconde fois, il faut promptement mettre des couleurs par ci par là, telles que vous les voyez dans ces premiers momens qui ſont toûjours les plus beaux.

Le plus ſeur moyen pour juger des couleurs, c'eſt la comparaiſon ; & pour juger du teint rien n'eſt meilleur que de le comparer avec du linge qui en ſera voiſin, ou que l'on mettra auprés du Naturel s'il en eſt beſoin : ce qui ſoit dit ſeulement pour ceux qui n'ont que peu de pratique du Naturel.

Enfin vôtre Portrait étant dans l'état que vous étes capable de le mettre par le jugement que vous aurez fait du Naturel, & par l'imitation qui s'en voit ſur vôtre toile ;

il vous reste encore une chose à faire, c'est de mettre le Portrait auprés du Modele, afin que dans une distance raisonnable vous puissiez juger définitivement par la comparaison que vous en devez faire s'il ne manque rien pour l'entiere perfection de vôtre ouvrage.

La Politique.

Mais ce n'est point assez de prendre toutes les précautions qui font réussir un Portrait & qui le rendent bon, il faut encore prendre celles qui le font croire tel. En France quelque merveilleux que soit un Portrait, s'il n'a essuyé la critique des femmes, & s'il n'a leur aprobation, il est de rebut & demeure dans l'oubli: parce que la complaisance qu'on a pour elles, fait repeter comme un écho, le jugement qu'elles en auront fait. En France les Dames sont les maitresses, elles y décident souverainement, & les ba-

gatelles qui ſont de leur goût détruiſent les grandes manieres. Elles ſeroient capables de pervertir Titien & Vandeik, s'ils étoient encore au monde & qu'ils fuſſent contraints de travailler pour elles. Ainſi pour éviter les chagrins qui viennent de ces ſortes de jugemens inconſiderez, il eſt bon de mettre en uſage quelque ſorte de politique ſelon les gens & les occaſions.

Il ne faut jamais faire voir ſon ébauche ſi ce n'eſt aux Peintres de ſes amis pour en aprendre leur ſentiment. Il eſt même fort à propos de ne faire voir aucun ouvrage fini que dans ſa bordure & aprés avoir été verni.

Il ne faut pas non plus en preſence du Modéle demander le ſentiment des gens qui ne s'y connoiſſent pas: parce que regardant le Modéle d'une veuë & le voyant d'une autre dans le Tableau, ils feront d'avis que l'on racommode les parties que leur imagination leur re-

presente défectueuses. Vous aurez beau vous efforcer de leur faire connoître vos raisons, comme on n'aime pas ordinairement à se dédire & à faire croire par là qu'on est capable de se tromper, vous ne les aurez jamais favorables.

C'est pourquoi le meilleur est de ne leur point donner occasion de décider, ou s'ils vous previennent par leur sentiment, servez-vous de quelque artifice pour éluder un long, ennuyeux, & inutile raisonnement. Faites-leur croire, par exemple, ou que l'ouvrage n'est pas achevé, ou qu'ils ont quelque raison & que vous y allez retoucher, ou quelqu'autre chose semblable qui ait la vertu de les faire taire promptement. Vous sçavez ce que Vasari dit de Michël-Ange en pareille rencontre. Le Pape ayant été dans l'Attelier de Michël-Ange pour voir une Figure de Marbre qu'il lui avoit fait faire, & ne s'y connoissant pas autrement, deman-

da tout bas à ſon Maître de Chambre ce qu'il lui en ſembloit ; lequel ayant répondu que le nez étoit trop gros, fit dire auſſi-tôt au Pape tout haut & comme de lui-même que le nez étoit trop gros. Michël-Ange, qui s'étoit aperceu de l'affaire, dit au Pontife qu'il avoit raiſon, & qu'il alloit le racommoder en ſa preſence : Et ayant pris un marteau d'une main & un ciſeau avec de la poudre de marbre de l'autre, il ſe mit devant ſon Ouvrage en action de travailler, & aprés avoir coigné en l'air ſur ſon ciſeau & laiſſé tomber à meſure la poudre qu'il avoit amaſſée, il ſe retourna, & dit au Pape : *Adeſſo Santiſſimo Padre che gliene pare ? O Signor Michel-Angelo*, , (s'écria le Pape) *gli avete dato la vita*. Apellesne demandoit point d'avis, il ſe tenoit, dit Pline, derriere ſa toile ; & pour avoir trouvé celui d'un Cordonnier raiſonnable & avoir corrigé le deffaut de la cour-

roye, ce miserable Artisan en devint si superbe qu'il se mit à railler le Peintre d'une cuisse qu'il ne trouvoit pas à son gré : ce qui obligea Apelles de lui dire d'un ton méprisant, que le jugement du Cordonnier ne passoit pas la sandale. Ainsi quand même ceux qui se mélent de juger vous parleroient juste sur le deffaut de quelques parties, il est bon d'en profiter adroittement sans trop les écouter, ni leur laisser croire qu'ils ayent raison : car ils abuseroient de votre docilité, & les loüanges que vous donneriez à leurs bons avis vous en attireroient de mauvais & de téméraires.

Il faut en ceci beaucoup d'art & d'honnesteté de la part du Peintre lequel doit faire grande distinction des personnes qui lui parlent & qui lui disent leurs sentimens sur ses ouvrages.

DU COLORIS.

J'AY fait imprimer autrefois un dialogue ſur le Coloris, où j'ay tâché de faire voir ſes prérogatives, & le rang qu'il devoit tenir parmi les autres parties de la Peinture. Mais comme les Traitez qui regardent cet Art, & que je donne preſentement au Public ſont écrits par principes, j'ay cru que je devois réduire dans la même forme celui du Coloris; afin que cette partie ſi neceſſaire à toutes les autres, s'accorde à faire un tout avec elles, & que le Lecteur en juge avec plus de facilité.

Pluſieurs en parlant de Peinture ſe ſervent indifferemment des mots de Couleur, & de Coloris, pour ne ſignifier qu'une même choſe; & quoique pour l'ordinaire ils ne

laiſſent pas de ſe faire entendre, il eſt bon neanmoins de tirer ces deux termes de la confuſion, & d'expliquer ce que l'on doit entendre par l'un & par l'autre.

La Couleur eſt ce qui rend les objets ſenſibles à la vûë.

Et le Coloris eſt une des parties eſſentielles de la Peinture, par laquelle le Peintre ſçait imiter les apparences des couleurs de tous les objets naturels, & diſtribuer aux objets artificiels la couleur qui leur eſt la plus avantageuſe pour tromper la vûë.

Cette partie comprend la connoiſſance des couleurs particulieres, la ſimpathie & l'antipathie qui ſe trouvent entr'elles, la maniere de les employer, & l'intelligence du Clair-obſcur.

Et comme il me paroît que cette même partie n'a été que très-peu ou point du tout connuë d'un grand nombre des plus habiles Peintres des deux derniers ſiecles,

je crois étre obligé d'en donner autant que je le puis la veritable idée pour en soûtenir le mérite.

Il y en a encore qui confondent la couleur simple avec la couleur Locale, quoiqu'il y ait entr'elles une grande difference : car la couleur simple est celle qui toute seule ne represente aucun objet comme le Blanc pur, c'est-à-dire, sans mélange; le Noir pur, le Jaune pur, le Rouge pur, le Bleu, le Verd & les autres couleurs dont le Peintre charge d'abord sa palette, & qui luy servent ensuite à faire les mélanges dont il a besoin pour arriver à une fidele imitation.

Et la couleur locale est celle qui par rapport au lieu qu'elle occupe, & par le secours de quelque autre couleur represente un objet singulier; comme une carnation, un linge, une étoffe, ou quelque objet distingué des autres. Elle est appellée locale; parce que le lieu

qu'elle occupe l'exige telle, pour donner un plus grand caractere de verité aux autres couleurs qui leur ſont voiſines. Cecy ſoit dit par occaſion de la couleur ſimple & de la couleur locale. Je reprens le fil de ma matiere, & je dis que,

Le Peintre doit conſiderer que comme il y a deux ſortes d'objets, le Naturel ou celuy qui eſt vray, & l'Artificiel ou celuy qui eſt peint, il y a auſſi deux ſortes de couleurs, la Naturelle & l'Artificielle. La couleur Naturelle eſt celle qui nous rend actuellement viſibles tous les objets qui ſont dans la Nature; & l'Artificielle eſt un mélange judicieux que les Peintres compoſent des couleurs ſimples qui ſont ſur leur Palette, pour imiter la couleur des objets naturels.

Le Peintre doit donc avoir une parfaite connoiſſance de ces deux ſortes de couleurs, de la Naturelle, afin qu'il ſçache ce qu'il doit imiter; & de l'Artificielle, pour en

faire une compoſition & une teinte capable de repreſenter parfaitement la couleur naturelle.

Il faut qu'il ſçache encore que la couleur Naturelle comprend trois ſortes de couleurs : 1°. La couleur vraye de l'objet. 2°. La couleur refléchie. 3°. La couleur de la lumiere. Et quant aux couleurs artificielles il en doit connoître la valeur, la force, & la douceur ſéparément & par comparaiſon, afin d'exagerer par les unes & d'affoiblir par les autres quand la compoſition du ſujet le demande de cette ſorte.

C'eſt pourquoy il faut faire reflexion qu'un Tableau eſt une ſuperficie plate, que les couleurs n'ont plus leur premiere fraîcheur quelque tems après qu'elles ſont employées ; qu'enfin la diſtance du Tableau luy fait perdre de ſon éclat & de ſa vigueur ; qu'ainſi il eſt impoſſible de ſuppléer à ces trois choſes, ſans l'artifice que la ſcience

du Coloris enſeigne ; & qui eſt ſon principal objet.

Un habile Peintre ne doit point être eſclave de la Nature ; il en doit eſtre arbitre & judicieux imitateur : & pourvû qu'un Tableau faſſe ſon effet, & qu'il impoſe agréablement aux yeux ; c'eſt tout ce qu'on en peut attendre à cet égard, & c'eſt ce que le Peintre ne ſçauroit faire, s'il néglige le Coloris. Et comme il eſt certain qu'un Tout ne peut eſtre parfait s'il lui manque quelque partie, & qu'un Peintre n'eſt pas habile en ſon Art s'il ignore quelqu'une des parties qui le compoſent, je blamerai également un Peintre pour avoir négligé le Coloris, comme pour n'avoir pas diſpoſé ſes figures auſſi avantageuſement qu'il le pouvoit faire, ou pour les avoir mal deſſinées.

Cependant il n'y a point dans la Peinture de partie où la Nature ſoit toûjours bonne à imiter telle que le hazard la preſente. Cette

maîtreſſe des Arts nous conduit rarement par le plus beau chemin : elle nous empêche ſeulement de nous égarer. Il faut que le Peintre la choiſiſſe ſelon les regles de ſon Art ; & s'il ne la trouve pas telle qu'il la cherche, il doit corriger celle qui lui eſt preſentée. Et de même que celui qui deſſine n'imite pas tout ce qu'il voit dans un modele défectueux, & qu'au contraire il change en des proportions convenables les défauts qu'il y trouve ; de la même maniere, le Peintre ne doit pas imiter toutes les couleurs qui s'offrent indifferemment à ſes yeux, il ne doit choiſir que celles qui lui conviennent : & s'il le juge à propos, il y en ajoûte d'autres qui puiſſent produire un effet tel qu'il l'imagine pour la beauté de ſon ouvrage. Il ſonge non-ſeulement à rendre ſes objets chacun en particulier, beaux, naturels, & vrais : mais encore il a ſoin de l'union du Tout

enſemble : tantôt il diminuë de la vivacité du Naturel ; & tantôt il encherit ſur l'éclat, & ſur la force des couleurs qu'il y trouve, afin d'exprimer plus vivement & plus veritablement le caractere de ſon objet ſans l'alterer. Il n'y a que les grands Peintres, & en trés-petit nombre, qui ayent penetré dans l'intelligence de cét artifice. Ainſi bien loin que cette ſçavante exageration énerve la fidelité de l'imitation, au contraire elle ſert au Peintre pour jetter plus de verité en ce qu'il imite d'aprés Nature.

Je prie le Lecteur en paſſant, que dans ce diſcours en parlant generalement de la Peinture, du Deſſein ou du Coloris, il les ſuppoſe toûjours dans toute leur perfection.

Ceux qui tâchent de donner atteinte au Coloris, diſent qu'on ne peut s'empeſcher d'accorder au Deſſein une correction dans ſes proportions, une élegance dans les

contours, & une délicateſſe dans les expreſſions ; & que l'Ecole Romaine, qui étoit celle de Raphaël, a toûjours recherché ces trois chosavec avidité, comme les premieres & les plus parfaites intentions de la Nature ; ne faiſant d'ailleurs qu'un cas mediocre du Coloris: Qu'ainſi le Peintre ne ſçauroit mieux faire, que de regarder le Deſſein, comme ſon objet eſſentiel, & le Coloris comme un acceſſoire.

Je répons premierement, que les prémieres intentions de la Nature ne ſont pas moins dans le Coloris que dans le Deſſein, & que du reſte il eſt vrai que les trois qualitez que l'on vient d'attribuer au Deſſein, en relevent l'excellence : mais il eſt vrai auſſi que le Peintre a commencé d'étudier en Peinture par les acquerir ; & il faut ſuppoſer qu'il les poſſede dans la plus grande perfection qu'il eſt poſſible. Mais ce ne ſont point ces qualitez qui conſtituent le

Peintre ce qu'il eſt : Elles le commencent en attendant leur perfection du Coloris par rapport au Tout qu'ils doivent compoſer enſemble.

Dieu en créant les corps a fourni une ample matiere aux Créatures de le loüer, & de le reconnoître pour leur Auteur : mais en les rendant colorez & viſibles, il a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans ſa Toute-puiſſance, & de tirer comme du néant une ſeconde Nature qui n'avoit l'être que dans leur idée. En effet, tout ſeroit confondu ſur la Terre, & les Corps ne ſeroient ſenſibles que par le toucher, ſi la diverſité des couleurs ne les avoit diſtinguez les uns des autres.

Le Peintre qui eſt un parfait imitateur de la Nature, pourvû de l'habitude d'un excellent Deſſein, comme nous le ſuppoſons, doit donc conſiderer la couleur comme ſon objet principal, puis

qu'il ne regarde cette méme Nature que comme imitable, qu'elle ne luy eſt imitable, que parce qu'elle eſt viſible, & qu'elle n'eſt viſible que parce qu'elle eſtcolorée.

Il me ſemble donc qu'on peut regarder le Coloris comme la difference de la Peinture; & le Deſſein, comme ſon genre. De la même façon que la raiſon eſt la difference de l'homme, parce qu'elle le conſtituë dans ſon être, qu'elle le diſtingue d'avec les autres animaux, & qu'elle le met au deſſus d'eux.

Car puiſque les idées des choſes ne doivent ſervir qu'à nous les tirer du cahos & de la confuſion, il eſt neceſſaire de les concevoir par ce qu'elles ont de particulier & qui ne convient à aucune autre choſe. De concevoir le Peintre par ſes inventions, c'eſt n'en faire qu'un avec les Poëtes: de le concevoir par la Perſpective, comme ont écrit quelques-uns, c'eſt ne le pas

pas diſtinguer d'avec le Mathematicien ; par les proportions & les meſures des corps, c'eſt le confondre avec le Sculpteur, & le Géometre. Ainſi quoique l'idée parfaite du Peintre dépende du Deſſein & du Coloris tout enſemble, il faut ſe la former ſpecialement par le Coloris ; d'autant que par cette difference qui le rend un parfait imitateur de la Nature, on le démêle d'entre ceux qui n'ont que le Deſſein pour objet, & dont l'Art ne peut arriver à cette parfaite imitation où conduit la Peinture, & l'on ne peut concevoir qu'un Peintre.

Parmi les Arts qui ont le Deſſein commun avec la Peinture, on peut nommer la Sculpture, l'Architecture, & la Gravure ; & voici comme elles ſe définiſſent.

La Peinture eſt un Art, qui ſur une ſuperficie plate imite tous les objets viſibles. Il y en a de pluſieurs ſortes, on la diviſe ordinairement en

Peinture
- à la Mosaïque,
- à Fraisque,
- à Détrempe,
- à Huile,
- au Pastel,
- en Miniature,
- & en Email.

La Sculpture est un Art, qui par le moyen du Dessein & de la matiere solide, imite les objets palpables de la Nature. On divise cét Art ordinairement en

Sculpture
- de Ronde-bosse,
- de Bas-relief.

L'Architecture est un Art, qui par le Dessein & par des proportions convenables, imite & construit toutes sortes d'édifices. On divise cét Art ordinairement en

Architecture
- Civile, &
- Militaire.

La Gravure eſt un Art, qui par le moyen du Deſſein & de l'Inciſion ſur les Matieres dures, imite les lumieres & les ombres des objets viſibles. On diviſe cét Art ordinairement en

Gravure { en Bois,
au Burin,
à l'Eau-forte,
& à la maniere Noire.

La maniere Noire inventée depuis peu, eſt ainſi appellée; parce qu'au lieu de préparer la planche en la poliſſant, on la prepare par une gravure fine, croiſée dans tous les ſens & uniforme qui l'occupe entierement, enſorte que ſi on l'imprimoit aprés ſa préparation on en tireroit une empreinte très-forte & également Noire par tout.

La Gravure Noire eſt donc celle qui au lieu de Burin pour former les traits & les ombres, ſe ſert

de bruniſſoir pour tirer les objets de l'obſcurité en leur diſtribuant peu à peu les lumieres qui leur conviennent.

On laiſſe la liberté d'attribuer à la Sculpture ou à la Gravure le travail qui eſt ſur les pierres fines ; neanmoins on les apelle ordinairement, pierres gravées. Ce qui me paroît de plus vraiſemblable, c'eſt que les Auteurs de ces ſortes d'ouvrages étoient Sculpteurs & Graveurs tout enſemble.

Sans ſe donner la peine de définir toutes ces diviſions, il eſt aiſé de voir que le Deſſein qui eſt leur genre, c'eſt-à-dire, qui eſt commun entr'elles, eſt déterminé par une difference particuliere qui conſtituë chaque Art dans ſon eſſence.

La fin du Peintre & du Sculpteur eſt bien l'imitation ; mais ils y arrivent par differentes voyes, le Sculpteur par une matiere ſolide en imitant la quantité réelle des objets ; & le Peintre en imitant

avec des couleurs la quantité & la qualité apparente de tout ce qui eſt viſible : en ſorte qu'il eſt obligé non ſeulement de plaire aux yeux, mais encore de les tromper en tout ce qu'il repreſente.

On objecte ordinairement à cela que le Deſſein eſt le fondement du Coloris, qu'il le ſoutient, que le Coloris en depend, & qu'il ne depend en rien du Coloris : puis que le Deſſein peut ſubſiſter ſans le Coloris, & que le Coloris ne peut ſubſiſter ſans le Deſſein, & par conſequent que le Deſſein, eſt plus neceſſaire, plus noble, & enfin plus conſiderable que le Coloris.

Mais il eſt aiſé de faire voir que cette objection ne conclud rien d'avantageux pour le Deſſein au préjudice du Coloris : au contraire on fait voir par là que le Deſſein tout ſeul, comme on le ſuppoſe, n'eſt le fondement du Coloris, & ne ſubſiſte avant lui que pour en recevoir ſa perfection par raport à la Pein-

ture, & il n'eſt pas ſurprenant que ce qui reçoit ait ſon être & ſubſiſte avant ce qui doit être receu.

Il en eſt ainſi de toutes les matieres qui doivent être diſpoſées avant que de recevoir leur perfection des formes ſubſtancielles. Le corps de l'homme par exemple doit être entierement formé & organiſé avant que l'ame y ſoit receûë, & c'eſt avec cet ordre que Dieu fit le premier homme. Il prit de la terre, il y mit toutes les diſpoſitions neceſſaires: puis il créa l'ame qu'il y infuſa pour le perfectionner & pour en faire un homme. Ce corps ne dépendoit point de l'ame pour ſubſiſter, puiſqu'il étoit avant l'ame: cependant il n'y a perſonne qui voulût ſoutenir que le corps fût la partie de l'homme la plus noble & la plus conſiderable; la Nature commence toûjours par les choſes les moins parfaites, & l'art qui en eſt l'imitateur ſuit la même regle. D'abord le Peintre ébauche ſon ſujet par le moyen

du Deſſein, & le finit enſuite par le Coloris qui en jettant le vrai ſur les objets deſſinez, y jette en même tems la perfection dont la Peinture eſt capable.

A l'égard d'être plus ou moins neceſſaire pour faire un tout, les parties eſſentielles ſont également neceſſaires, il n'y a point d'homme ſi l'ame n'eſt jointe au corps, auſſi n'y a t-il point de Peinture ſi le Coloris n'eſt joint au Deſſein.

Mais ſi l'on regarde le Deſſein ſeparement & comme un inſtrument dont on a beſoin en toutes rencontres dans la plupart des Arts, on pourroit par l'utilité qui en revient l'eſtimer davantage que le Coloris; de la même maniere que l'on eſtimeroit un gros diamant beaucoup plus qu'une plante, quoique la moindre de toutes les plantes ſoit plus noble & plus eſtimable en elle-même que toutes les pierres precieuſes enſemble.

Comme tout le monde court à

l'utile, & que l'on envisage les choses de ce côté-là, il ne faut pas s'étonner, si le Dessein étant plus d'usage & par consequent plus utile dans le monde par les demonstrations dont on se sert dans les Matématiques, & par les desseins, qui quoique légers font connoître les pensées des Ouvrages que l'on propose, on l'estime davantage.

Mais en rejettant le Coloris il n'y a rien dans le Dessein que le Sculpteur ne puisse faire ; & ces choses considerées par raport à un Ouvrage de Peinture demeureront toûjours imparfaites sans le secours du Coloris, lequel met le Peintre audessus du Sculpteur & fait que les objets peints avec intelligence ressemblent plus parfaitement aux veritables.

On ne peut s'empêcher néanmoins d'accorder au Dessein, parfait tel que nous le supposons & que nous le voyons dans l'Antique, plusieurs marques d'élevation qui ont

partagé les Curieux ſur le choix des Tableaux dont ils ont compoſé leur Cabinet. En effet ſelon les ſujets & les figures que les anciens Sculpteurs ont voulu repreſenter, on remarque dans les Sculpteurs antiques du terrible ou du gracieux, du ſimple ou de l'ideal d'un grand caractere ; mais toûjours du ſublime, & de la vraiſemblance. Toutes ces qualitez jettent les eſprits dans un grand doute ſur la preference que l'on doit donner aux Tableaux qui ſont ou mieux deſſinez que coloriez, ou mieux coloriez que deſſinez. Cependant ce que nous avons dit du Coloris à l'égard d'un Ouvrage de Peinture, ne permet pas que nous preferions les Tableaux mieux deſſinez que coloriez, pourvû que dans ceux-ci le Deſſein n'y ſoit point trop mal. La raiſon de cela eſt que le Deſſein ſe trouve ailleurs que dans les Tableaux ; il ſe rencontre dans les bonnes Eſtampes, dans les Statuës

& dans les Bas-reliefs. Mais une belle intelligence de couleurs ne se trouve que dans un trés petit nombre de Tableaux.

Ainsi supposé que je voulusse faire un Cabinet, j'y ferois entrer toutes sortes de Tableaux où je verrois de la beauté dans quelque partie que ce soit : mais je prefererois ceux du Titien aux autres par la raison que je viens de dire, & le prix dont les curieux payent les Ouvrages de ce Peintre favorise tout-à-fait mon sentiment. Il est vrai que quelques uns se fondent sur l'estime que l'on a pour les desseins en general, & sur le grand nombre de personnes qui ayant regardé le Dessein par raport à son utilité en ont pris quelque habitude manuelle & beaucoup d'amour: ainsi pour sortir de cette difficulté il faut savoir ce que l'on entend par le mot de Dessein.

Par raport à la Peinture le mot de Dessein n'a que deux significations. Premierement l'on apelle Dessein

la pensée d'un Tableau laquelle le Peintre met sur du papier ou sur de la toile pour juger de l'ouvrage qu'il medite ; & de cette maniere l'on peut apeller du nom de Dessein non seulement un esquisse, mais encore un Ouvrage bien entendu de lumieres & d'ombres, ou même un petit Tableau bien colorié. C'est de cette sorte que Rubens faisoit presque tous ses desseins, & que la plûpart de ceux du Titien qui sont presque tous à la plume ont été executez: 2°. L'on apelle Dessein les justes mesures, les porportions & les contours que l'on peut dire imaginaires des objets visibles, qui n'ayant point de consistance que l'extrêmité même des corps, resident veritablement & réellement dans l'esprit : & si les Peintres les ont rendus sensibles de necessité indispensable par des lignes qui en font la circonscription, c'est pour en rendre la demonstration sensible à leurs Ele-

ves, & afin de pratiquer pour eux-mêmes une maniere commode qui les fasse arriver facilement à une extrême correction. Cependant il est vrai de dire que ces lignes n'ont point d'autre usage que celui du ceintre dont se sert l'Architecte quand il veut faire une Arcade : ses pierres étant posées sur son ceintre, & son Arcade étant construite, il rejette ce ceintre qui ne doit plus paroître non plus que les lignes dont le Peintre s'est servi pour former sa figure, & c'est de cette derniere sorte que l'on doit concevoir le Dessein qui fait une des parties essentielles de la Peinture. Mais lorsqu'on ajoûte aux contours les lumieres & les ombres, on ne le peut faire sans le secours du blanc & du noir qui sont deux des principales couleurs dont le Peintre a coûtume de se servir & dont l'intelligence est comprise sous celle du coloris.

J'ai vû neanmoins plusieurs Pein-

tres qui n'ont jamais voulu convenir que la partie de la Peinture qu'on apelle Deſſein contienne ſeulement les proportions & les contours des objets viſibles : mais ils diſent que cette partie eſt encore cette ſeconde ſorte de Deſſein que je viens de définir, c'eſt-à-dire, la penſée d'un grand Tableau que l'on medite, ſoit que cette penſée ne fût qu'un leger crayon, ou bien qu'on la vît exprimée par le clair-obſcur & par toutes les couleurs qui doivent entrer dans le grand Ouvrage dont ce deſſein eſt l'eſſay & le racourci.

J'ay cru que la meilleure réponſe que l'on pouvoit faire à ceux qui étoient dans cette opinion, étoit de leur dire que pour lors le Deſſein ne ſeroit plus une des parties de la Peinture: mais qu'il en ſeroit le tout, puiſqu'il contiendroit non ſeulement les lumieres & les ombres, mais auſſi le Coloris, & l'Invention même : & pour lors il faudroit

toûjours convenir de nouveaux termes & demander à ceux qui ſont de l'opinion que je viens de raporter, comme ils voudroient que l'on apellât la partie du Deſſein laquelle trouve les objets qui compoſent une Hiſtoire ; & comment ils voudroient encore qu'on nommât cette autre partie du Deſſein qui diſtribuë les couleurs, les lumieres & les ombres. Ainſi, ſans entrer ici dans une plus grande explication, il eſt aiſé de voir qu'il n'importe pas de quelle façon l'on apelle les choſes, pourvû que l'on s'entende & que l'on convienne de leur nom.

Il eſt donc certain que ſans ſe mettre dans l'embaras de chercher de nouveaux termes auxquels on auroit de la peine à s'accoûtumer, il vaut mieux s'en tenir à ceux dont on eſt convenu depuis long-tems.

Cependant il n'eſt pas raiſonnable de paſſer ici ſous-ſilence les prérogatives du Deſſein dont les

principales ſont. 1°. Qu'il ſert à faire beaucoup de choſes utiles tout ſeul, avant la jonction du Coloris. Ce qui fait qu'une infinité de perſonnes ſe contentent d'avoir quelque habitude du Deſſein ſans ſe ſoucier du Coloris. 2°. Qu'il donne un goût pour la connoiſſance des Arts, & pour en faire juger dumoins juſqu'à un certain point. Ce qui oblige de regarder cette partie comme neceſſaire à l'éducation des jeunes Gentils-Hommes à qui on donne ordinairement des Maîtres à Deſſiner comme on en donne pour écrire. 3°. Que cette partie qui en contient pluſieurs autres conſiderables, comme la Connoiſſance des muſcles Exterieurs, la Perſpective, la Poſition des Attitudes, les expreſſions des paſſions de l'ame, pourroît être par conſequent conſiderée comme un Tout, plutôt que comme une partie ſéparée.

On ne peut nier que toutes ces

prérogatives ne ſoient veritables & d'un grand uſage : mais nous regardons ici le Deſſein par raport à l'Art de la Peinture, & comme tel, toutes les parties qu'il contient ont beſoin du Coloris pour faire un Tableau parfait dont il s'agit preſentement. C'eſt pourquoi nous ne regardons pas ici le Deſſein avec toutes les parties qu'il renferme, ni comme une partie ſeparée, ni comme un tout accompli : mais comme le fondement & le commencement de la Peinture.

Nous avons dit ci-deſſus, que le Clair-obſcur qui n'eſt autre choſe que l'intelligence des lumieres & des ombres étoit compris dans le Coloris,& cependant pluſieursPeintres n'en veulent pas convenir : car ils diſent, que la raiſon qu'on en donne eſt, que dans la Nature la lumiere & le Clair-obſcur ſont inſéparables l'un de l'autre. Ils ajoûtent qu'on peut dire la même choſe du Deſſein : parce que ſans lu-

miere l'œil ne ſçauroit appercevoir ni connoître dans la Nature les contours & les proportions des Figures. A quoi l'on peut répondre, que les mains peuvent faire en cela l'office des yeux, & qu'en touchant un corps ſolide elles jugent ſi ce corps eſt rond ou carré, & s'il a quelqu'autre forme, telle qu'elle puiſſe être ; donc il s'enſuit que ſans la lumiere l'on peut connoître dans la Nature les contours & les proportions des Figures.

A propos de cette queſtion, je rapporterai ici l'Hiſtoire aſſez récente d'un Sculpteur aveugle qui faiſoit des Portraits de Cire fort reſſemblans. Il vivoit dans le dernier Siecle : Et voici ce que m'en a raconté un homme digne de foi qui l'a connu en Italie, & qui a été témoin de tout ce que vous allez entendre.

L'Aveugle, me dit il, dont vous allez ſçavoir l'Hiſtoire, étoit de Cambaſſi dans la Toſcane, hom-

me fort bien fait, & qui paroiſſoit âgé d'environ cinquante ans. Il avoit beaucoup d'eſprit & de bon ſens, aimant à parler ; & diſant agréablement les choſes. Un jour entr'autres l'ayant rencontré dans le Palais Juſtinien où il copioit une Statuë de Minerve, je pris occaſion de lui demander s'il ne voyoit pas un peu pour copier auſſi juſte qu'il faiſoit. Je ne vois rien, me dit-il, & mes yeux ſont au bout de mes doits. Mais encore, lui dis-je, comment eſt-il poſſible que ne voyant goute vous faſſiez de ſi belles choſes? Je tâte, dit-il, mon original, j'en examine les dimenſions, les éminences & les cavitez, je tâche de les retenir dans ma memoire, puis je porte ma main ſur ma Cire & par la comparaiſon que je fais de l'un & de l'autre, portant & rapportant ainſi pluſieurs fois la main, je termine le mieux que je puis mon Ouvrage.

En effet il n'y a aucune appa-

rence qu'il eut le moindre uſage de la vûë ; puiſque le Duc de Braciane pour éprouver ce qui en étoit lui fit faire ſon Portrait dans une Cave fort obſcure, & que ce Portrait fut trouvé très-reſſemblant. Mais quoique cét Ouvrage fût admiré de tous ceux qui le voyoient, on ne laiſſa d'objecter au Sculpteur que la barbe du Duc étoit un grand avantage pour le faire reſſembler, & qu'il n'auroit pas cette même facilité s'il lui faloit imiter un viſage ſans barbe. Hé bien, dit-il, qu'on m'en donne un autre. On lui propoſa de faire le Portrait de l'une des Demoiſelles de la Ducheſſe. Il l'entreprit, & le fit très-reſſemblant. J'ay encore vû de la main de cét illuſtre Aveugle, le Portrait du feu Roy d'Angleterre Charles Premier, & celui du Pape Urbain VIII. tous deux copiez d'aprés le marbre trés-finis & trés-reſſemblans. Ce qui lui faiſoit de la peine ; ainſi qu'il l'a-

voüoit, eſtoit de repreſenter les cheveux où il ne trouvoit pas aſſez de réſiſtance.

Mais ſans aller plus loin, nous avons à Paris un Portrait de ſa main, & c'eſt celui de feu Monſieur Heſſelin, Maître de la Chambre aux Deniers, lequel en fut ſi content, & trouva l'Ouvrage ſi merveilleux qu'il pria l'Auteur de vouloir bien ſe laiſſer peindre pour emporter ſon Portrait en France, & pour y conſerver ſa memoire.

La curioſité que me donna le récit de cette Hiſtoire, ne me permit pas de differer plus longtemps à voir ce Portrait: & aprés en avoir obſervé d'abord la Phiſionomie, je m'apperçûs que le Peintre lui avoit mis un œil à chaque bout de doigt pour faire voir que ceux qu'il avoit ailleurs lui eſtoient tout-à-fait inutiles.

J'ay rapporté cette Hiſtoire d'autant plus volontiers que je l'ai trouvée digne de la curioſité du

Lecteur, & propre à démontrer la proposition dont il s'agissoit ; sçavoir que l'intelligence du Clair-obscur estoit renfermée dans le Coloris.

Il n'y a personne en effet qui dans la plus grande obscurité ne sente les contours d'un Homme, ou d'une Statuë, & ne juge des éminences & des cavitez exterieures en y portant seulement la main, au lieu qu'il est impossible de voir aucune couleur, ni d'en juger sans lumieres.

On voit par l'Histoire de cét Aveugle, que son Art qui étoit tout dans le Dessein lui avoit donné occasion de satisfaire son esprit, & de se consoler en quelque façon de la perte qu'il avoit faite d'un sens aussi précieux qu'est celui de la vûë, & que s'il avoit esté Peintre, il auroit été privé de cette consolation : & la raison en est, que la couleur & les lumieres ne sont l'objet que de la vûë, & que

le Deſſein, comme je l'ai dit, l'eſt encore du toucher.

J'aurois pû rapporter encore ici l'exemple de plus fraîche date du feu Sieur Buret, l'un des plus habiles Sculpteurs de l'Academie: car ſelon le témoignage de quelques perſonnes dignes de foy, il devint Aveugle à l'âge d'environ 25 ans, par une petite Verole qui lui ayant ôté entierement la vûë, ne put lui ôter le plaiſir de ſe conſoler en lui laiſſant la faculté de travailler, comme avoit fait l'Aveugle de Cambaſſi.

Ce ſeroit icy le lieu où le Traité du Clair-obſcur devroit eſtre placé comme partie eſſentielle du Coloris: mais ce Traité étant de quelque étenduë, on a jugé à propos de le mettre à la fin du Traité du Coloris, & d'y renvoyer le Lecteur, afin de luy laiſſer prendre une idée plus diſtincte de cette intelligence des lumieres & des ombres.

L'accord des couleurs & leur

opposition ne sont pas moins necessaires dans le Coloris, que l'union & la Cromatique dans la Musique.

Cet accord & cette opposition des couleurs viennent de deux causes, de leur qualité sensible & originaire, & de leur mélange. Leurs qualitez sensibles procedent de la participation qu'elles ont avec l'air, & avec la terre. Celles qui sont aëriennes ont entr'elles une legereté qui les rend amies comme le blanc, le beau jaune, le bleu, la laque, le verd, & autres semblables couleurs dont on en fait une infinité qui peuvent toûjours estre en simpathie.

Et celles qui sont terrestres ont au contraire une pesanteur qui par le mélange absorbe la douceur & la legereté des aëriennes.

Il est difficile de trouver la veritable raison Phisique, pourquoy une couleur est aërienne ou terrestre. Il est pourtant aisé de con-

clure que les couleurs lumineuſes ſont douces & aëriennes, & qu'en les mêlant enſemble elles s'accordent entr'elles : mais il eſt conſtant auſſi que certaines couleurs belles, douces & lumineuſes bien loin de s'accorder, ſe détruiſent par le mélange ; tel eſt le bel outremer accompagné de blanc, avec le beau jaune & le beau vermillon. Et quoy que ces couleurs ſeules auprés l'une de l'autre ſoient d'un grand éclat, elles font lors qu'elles ſont mêlées, une couleur de terre la plus vilaine du monde.

Delà on peut tirer cette conſequence, Qu'une des plus grandes preuves de la ſimpathie & de l'antipathie qui eſt entre les couleurs placées l'une auprés de l'autre ſe tire de la troiſiéme couleur qui réſulte du mêlange des deux qui l'ont compoſée; car ſi cette troiſiéme couleur compoſée marque par ſa ſaleté la deſtruction des deux qui la compoſent, il faut inferer que ces deux

deux couleurs ſont antipathiques ; ſi au contraire leur mélange fait une teinte douce & agréable qui tienne de leur premiere qualité, c'eſt une marque infaillible de leur harmonie.

Le corps des couleurs eſt encore un autre principe pour juger de leur deſtruction par le mélange. Car il y a des couleurs qui ont tant de corps qu'elles ne peuvent ſouffrir aucune autre couleur, ſans la dépoüiller preſqu'entierement de ſes qualitez naturelles : telles ſont l'occre de Rut, la terre-d'ombre, l'indigo & d'autres à proportion.

Mais quand l'Art & la raiſon n'exigeroient pas les accords de couleurs, la Nature nous les montre & y oblige preſque toûjours ceux mêmes qui ne la copient que ſervilement. Car ſoit que l'on conſidere la lumiere ou directe ſur les jours, ou reflechie dans les ombres, elle ne peut ſe communiquer qu'en communiquant ſa couleur qui eſt

tantôt d'une façon & tantôt d'une autre. Nous en avons l'experience dans la lumiere du Soleil, qui eſt à midi bien differente en qualité de ce qu'elle eſt le ſoir ou le matin ; & la Lune a tout de même une couleur particuliere, auſſi-bien que la lueur du feu ou celle d'un flambeau.

Avant que de quitter cet article qui regarde l'harmonie dans le Coloris, je dirai que les glacis ſont un trés puiſſant moyen pour arriver à cette ſuavité de couleurs ſi neceſſaire pour l'expreſſion du Vrai. Peu de gens les entendent : parceque l'on n'en aquere ordinairement la connoiſſance que par une longue experience accompagnée d'un bon jugement. Trop heureux celui qui en voyant les ouvrages des grans Maîtres, a les talens de penetration à cet égard.

Je dirai encore pour inſtruire les Amateurs de Peinture qui n'ont point de pratique en cet Art, que

les glacis ſe font avec des couleurs tranſparantes ou diaphanes, & qui par conſequent ont peu de corps, leſquelles ſe paſſent en frotant legerement avec une broſſe ſur un Ouvrage peint de couleurs plus claires que celles qu'on fait paſſer pardeſſus, pour leur donner une ſuavité qui les mette en harmonie avec d'autres qui leur ſont voiſines.

Aprés avoir parlé de l'union des couleurs, il eſt bon de dire deux mots de leur oppoſition. Les couleurs ſont oppoſées entr'elles, ou dans leur qualité naturelle & comme telle couleur ſimplement; ou en lumiere & ombre, comme faiſant partie du Clair-obſcur.

L'oppoſition dans la qualité des couleurs s'appelle antipathie. Elle eſt entre des couleurs qui voulant dominer l'une ſur l'autre ſe detruiſent par leur mélange, comme l'Outremer & le Vermillon; & la contrarieté qui eſt dans le Clair-obſcur n'eſt qu'une ſimple oppoſition de

la lumiere à l'ombre ſans aucune deſtruction.

Car encore qu'il n'y ait rien, par exemple, qui paroiſſe plus oppoſé que le blanc & le noir, dont l'un repreſente la lumiere, & l'autre la privation de la lumiere, ils conſervent cependant dans leur mélange une eſpece d'amitié qui n'eſt ſuſceptible d'aucune deſtruction. Le blanc & le noir enſemble font un gris doux qui tient de l'une & de l'autre couleur; & ce qui paroîtra comme noir par oppoſition au blanc tout pur, ſemblera comme blanc, ſi on le met auprés d'un grand noir.

L'on doit raiſonner de la même maniere à l'égard de toutes les autres couleurs, où le plus ou le moins de lumiere ne change rien à leur qualité.

Il eſt conſtant que cette union & cette oppoſition ſe trouvent entre certaines couleurs: mais la difficulté d'en bien expliquer la cauſe fait que je renvoye le Peintre ſtudieux à ſes

propres experiences & aux ſolides reflexions qu'il doit faire ſur les Ouvrages les plus beaux en ce genre, & qui ſont trés rares, parce que les Tableaux harmonieux ſont en petit nombre : car depuis prés de 300. ans que la Peinture eſt reſſuſcitée, à peine peut-on compter ſix Peintres qui ayent bien colorié; au lieu que l'on en comptera pour le moins 30. qui ont été trés bons Deſſinateurs. Et la raiſon de cela eſt que le Deſſein a des regles fondées ſur des proportions, ſur l'Anatomie & ſur une experience continuelle de la même choſe; au lieu que le Coloris n'a point encore de regles bien connuës, & que l'experience qu'on y fait étant preſque toûjours differente à cauſe des differens ſujets que l'on traite n'a pû encore en établir de bien preciſes. Ainſi je ſuis perſuadé que le Titien a tiré plus de ſecours de ſa longue & ſtudieuſe experience avec la grande ſolidité de ſon jugement, que d'aucune regle

démonſtrative qu'il ût établie dans ſon eſprit, pour lui ſervir de fondement. Je ne dirai pas la même choſe de Rubens, celui-ci cédera toûjours au Titien pour les couleurs locales : mais pour les principes de l'harmonie, il en avoit trouvé de ſolides qui le faiſoient operer infailliblement pour l'effet & pour l'accord du Tout-enſemble.

Suppoſé ce que je viens de dire de Titien & de Rubens, ceux qui veulent devenir habiles dans le Coloris ne ſauroient mieux faire que de regarder les Tableaux de ces deux grans Maîtres comme autant de livres publics capables de les inſtruire. Il n'y a qu'à bien examiner leurs ouvrages, les copier pendant quelque tems pour les bien comprendre, & faire deſſus toutes les remarques qu'on croira neceſſaires pour s'en faire des principes.

Mais il eſt vrai auſſi que toutes ſortes de perſonnes ne ſont pas ca-

pables d'entendre tous les livres & d'en profiter, il faut pour cela avoir l'eſprit tourné d'une maniere à ne remarquer que ce qui eſt remarquable & à penetrer les veritables cauſes des effets que l'on admire dans les beaux ouvrages.

Il y a des Peintres qui ont copié le Titien durant beaucoup de tems, qui l'ont examiné avec ſoin & qui ont fait deſſus toutes les reflexions dont ils ont été capables: mais qui pour n'avoir pas fait celles qu'ils devoient ne l'ont jamais compris. Et c'eſt pour cela que les copies qu'ils ont faites avec tout le ſoin poſſible, & qu'ils croyoient dans une grande exactitude ſont encore fort éloignées de la conduite qui ſe trouve dans les Originaux. Quelques-uns des plus habiles & trés capables de ſolides reflexions les font copier pour joüir de la vuë de ces belles choſes & pour en profiter, & cela eſt trés loüable : mais s'ils vouloient ſe donner la

peine d'en copier eux mêmes du moins les plus beaux endroits, ils les penetreroient tout autrement que par la ſimple vuë, & le profit qu'ils y cherchent en ſeroit ſans comparaiſon plus grand.

Il eſt vrai que les Originaux & tous les Tableaux bien entendus de lumieres & de couleurs ſont rares, & la difficulté de les avoir pour quelque temps eſt aſſez grande. Mais l'amour eſt ingenieux, & quand on aime veritablement on ne trouve rien de difficile. Enfin pour obtenir les bonnes graces de la Peinture, le plus ſûr moyen eſt de les mériter par les ſoins, par le travail & par les reflexions que demande cet Art; & par ces moyens on acquiere infailliblement l'intelligence & la facilité. Il eſt conſtant que l'on trouve peu de bons Tableaux à copier : Mais ſi l'on ne peut avoir toûjours des Originaux, que l'on ſe contente de belles copies, que l'on en choiſiſſe ſeulement

les bons endroits, & qu'on neglige ſi l'on veut le reſte, que l'on voye ſouvent les Cabinets des Particuliers : mais celui du Roy, & de Monſeigneur le Duc d'Orleans, toutes les fois que l'on pourra.

Nous avons encore la Galerie du Palais de Luxembourg qui eſt un des plus beaux Ouvrages de Rubens ; & Rubens eſt, ce me ſemble, celui de tous les Peintres qui a rendu le chemin qui conduit au Coloris plus facile & plus debaraſſé. L'ouvrage dont je parle eſt la main ſecourable qui peut tirer le Peintre du nauffrage où il ſe ſeroit innocemment engagé.

J'ay toûjours eſtimé cet Ouvrage comme une des plus belles choſes qui ſoient dans l'Europe, ſi l'on en retranchoit en pluſieurs endroits le goût du Deſſein, dont il n'eſt pas queſtion preſentement. Je ſay bien que tout le monde n'eſt pas de mon ſentiment ſur les Ouvrages de Rubens, & que d'un fort grand nom-

bre de Peintres & de Curieux qui s'opposoient de toutes leurs forces à mes sentimens, lorsque je déterray, (si je l'ose dire ainsi) le merite de ce grand homme qui n'étoit regardé que comme un Peintre peu au dessus du mediocre. De ces gens-là, dis-je, il en est encore resté qui sans distinction des differentes parties de la Peinture, c'est-à-dire du Coloris même, dont il s'agit ici, n'estiment que la maniere Romaine, le goût du Poussin & l'Ecole des Caraches.

Ceux donc qui sont restez, comme je viens de dire, dans leurs mêmes sentimens, objectent entr'autre chose, qu'on trouve peu de verité dans les Ouvrages de Rubens, quand on les examine de prés, que les couleurs & les Lumieres y sont exagerées, que ce n'est qu'un fard, & qu'enfin ce n'est point ainsi que l'on voit ordinairement la Nature.

Il eſt vrai que c'eſt un fard: mais il ſeroit à ſouhaitter que les Tableaux qu'on fait aujourd'hui fuſſent tous fardez de cette ſorte. L'on ſçait aſſez que la Peinture n'eſt qu'un fard, qu'il eſt de ſon eſſence de tromper, & que le plus grand Trompeur en cét Art eſt le plus grand Peintre. La Nature eſt ingrate d'elle-même, & qui s'attacheroit à la copier ſimplement comme elle eſt & ſans artifice, feroit toûjours quelque choſe de pauvre & de trés-petit goût. Ce que l'on nomme Exageration dans les couleurs & dans les lumieres, eſt l'effet d'une profonde connoiſſance de la valeur des couleurs, & une admirable induſtrie qui fait paroître les objets peints plus vrais (s'il faut ainſi dire) que les veritables mêmes. C'eſt dans ce ſens que l'on peut dire, que dans les Tableaux de Rubens l'Art eſt au-deſſus de la Nature, laquelle ſemble en cette occaſion n'être

que la copie des Ouvrages de ce grand Peintre : Et quand les choſes, après avoir été bien examinées, ne ſe trouveroient pas juſtes, comme on les ſuppoſe, qu'importe aprés tout, pourvû qu'elles le paroiſſent ; puiſque la fin de la Peinture n'eſt pas tant de convaincre l'eſprit que de tromper les yeux.

Cét artifice paroîtra toûjours merveilleux dans les grands ouvrages : car c'eſt lui qui dans les diſtances proportionnées à la grandeur des Tableaux ſoûtient le caractere des objets particuliers & du Tout-enſemble ; & ſans lui, en s'éloignant de l'ouvrage, l'ouvrage s'éloigne du vrai & tombe dans l'inſipidité de la Peinture ordinaire. C'eſt dans ces grands Ouvrages, où l'on voit que Rubens a rendu cette ſçavante exageration plus heureuſe & plus ſenſible ; mais principalement à ceux qui ſont cab l es d'y faire attention, & de

l'examiner : car aux perſonnes qui ne s'y connoiſſent que peu, rien n'eſt plus caché que cét artifice.

Celui qui de tous les Diſciples de ce rare homme a le plus profité des inſtructions de ſon Maître, a été Vandeik, & l'on ne peut en parlant de Rubens ſe diſpenſer de faire un cas particulier de cét illuſtre Diſciple : puiſque s'il n'a pas eu tant de genie que ſon Maître pour les grandes executions, il l'a ſurpaſſé en certaines fineſſes de l'Art ; & il eſt conſtant qu'il a fait generalement parlant ſes Portraits plus délicats, & d'une liberté de pinceau au deſſus de tout ce qui s'eſt fait en ce genre.

Aprés avoir expoſé ſincerement ce que je penſe ſur le Coloris, & ſur les parties qui en dépendent, il me reſte encore à répondre à ceux qui croyent qu'on ne peut poſſeder tout-enſemble le Deſſein & le Coloris, & la plus forte raiſon qu'ils en donnent ; c'eſt, diſent-

ils, qu'en s'attachant au Coloris on néglige le Deſſein, & que les charmes de celui-ci fait oublier la néceſſité de l'autre.

A quoi il eſt aiſé de répondre, que ſi cela arrive ainſi, ce n'eſt pas la faute du Coloris; mais de l'eſprit qui a trop peu d'étenduë pour s'appliquer à deux choſes en même temps. Ce ne ſont pas de ces ſortes d'eſprits que demande la Peinture; elle n'admet pour ſes favoris que ceux qui ſont capables d'embraſſer pluſieurs objets, ou qui ſont ſi bien tournez, & qui ſçavent ſi bien ſe ménager qu'ils ne s'attachent qu'aux choſes qui doivent augmenter par degrez leur connoiſſance. Les nouvelles Etudes qu'ils entreprennent ne leur font point oublier celles qu'ils ont déja faites; au contraire ils fortifient les unes par les autres, & s'efforcent de les acquerir toutes, comme des moyens néceſſaires pour arriver à leur fin. C'eſt de ce caractere

qu'étoit l'eſprit de Raphaël. L'ordre & la netteté avec laquelle il concevoit les choſes ne lui ont jamais permis de rien oublier ; il augmentoit toûjours ſes connoiſſances, & fortifioit les nouvelles lumieres qu'il acqueroit, par celles qu'il avoit déja acquiſes.

Aprés la connoiſſance des couleurs, vient celle de leur employ, de leur ménagement & de leur travail ; & dans l'exercice de ces trois choſes conſiſte la plus grande ſatisfaction du Peintre.

Seneque en parlant de l'agrément de la Peinture, dit, que le plaiſir qu'elle donne en peignant eſt bien plus grand que celui que l'on reçoit de l'Ouvrage, lors qu'il eſt entierement fini. Je ſuis abſolument de cet avis : parce qu'en travaillant on manie à ſon gré les principes, & les ſecrets de l'Art : on leur commande (pour ainſi dire,) & chacun les fait obéïr ſelon l'étenduë de ſa capacité & de ſon

genie ; au lieu que l'ouvrage étant fait, il commande à ſon Auteur & le contraint de ſe contenter du ſuccès en quelque état qu'il puiſſe être.

Voici quelques maximes touchant l'emploi des couleurs.

Pline dit, que les Anciens peignoient avec quatre couleurs ſeulement dont ils compoſoient leurs teintes. Mais il eſt à croire que ce n'eſtoit que pour préparer le fond à recevoir les couleurs qui donnent la fraîcheur, la vigueur & l'ame à l'Ouvrage.

Il faut apprendre à bien voir la Nature pour la bien repreſenter. Il y a deux manieres de la colorier, la premiere dépend de l'habitude que ceux qui commencent à Peindre ſe forment, & l'autre comprend la veritable connoiſſance des couleurs dont on ſe ſert, ce qu'elles valent l'une auprès de l'autre, & le juſte temperament de leur mélange pour imiter les diverſes

couleurs de la Nature.

La memoire de l'Homme eſt ſouvent bornée à un petit nombre d'idées au de-là deſquelles il eſt contraint de repeter. Le Peintre n'a qu'un moyen d'éviter l'ennui de la répetition, c'eſt d'avoir recours à la ſource inépuiſable de la Nature. Il eſt même bon de prevenir là-deſſus les momens de ſes beſoins, & de faire d'après le vray des études differentes des objets naturels extraordinaires dans tous les genres de Peinture, & ſur du papier huilé afin de s'en ſervir dans l'occaſion.

L'harmonie de la Nature dans ſes couleurs, vient de ce que les objets participent les uns des autres par les reflets. Car il n'y a point de lumiere qui ne frappe quelque corps, & il n'y a point de corps éclairé qui ne renvoye ſa lumiere & ſa couleur en même temps ſelon le degré de la vivacité de la lumiere, & la varieté de la couleur.

Cette participation des reflets dans la lumiere & dans la couleur, fait cette union de la Nature, & cette harmonie, que le Peintre doit imiter; d'où il s'ensuit que le blanc & le noir sont rarement bons dans les reflets.

La varieté des teintes à peu prés dans le même ton employée sur une même figure, & souvent sur une même partie avec moderation ne contribuë pas peu à l'harmonie.

Le tournant des parties & les contours qui se perdent insensiblement dans leur fond, & qui s'y évanoüissent avec prudence, lient les objets & les tiennent dans l'union principalement en ce qu'il semble conduire nos yeux au de-là de ce qu'ils voyent, & les persuader qu'ils voyent ce qu'ils ne voyent pas; c'est-à-dire, la continuité que l'extremité leur cache.

L'exageration des couleurs à laquelle le Peintre est obligé d'avoir recours à cause de la superficie de

ſon fond, de la diſtance de ſon ouvrage, & du temps qui diminuë toutes choſes, doit être menagée de maniere qu'elle ne faſſe point ſortir l'objet de ſon caractere.

Il faut éviter autant qu'on le peut de repeter la même couleur dans le même Tableau, mais on peut bien en approcher par principe d'union & d'élegance. Il y en a un bel exemple dans le Tableau des Nôces de Cana de Paul Veroneſe, où l'on voit pluſieurs blancs & pluſieurs jaunes renfermez harmonieuſement.

L'œil ſe laſſe des mêmes objets, il aime la varieté bien entenduë; & en toutes choſes la répetition eſt la mere du dégoût.

En Peinture comme en autre matiere, les choſes ne valent que par comparaiſon. La pratique & l'experience rendent ſçavant en cette partie.

Le mélange de certaines couleurs qui en diminuë la force, ou

qui les met en harmonie avec d'autres, leur donne le nom de couleurs rompuës. On peut en faire une infinité de ſortes : & Paul Veroneſe s'y eſt ſi heureuſement attaché qu'il peut ſervir d'un bon modele en cette partie.

Il eſt à remarquer que pour y réüſſir, il a affecté de ſe ſervir de couleurs lumineuſes qu'il a renduës ſenſibles par des fonds encore plus lumineux. Il avoit beaucoup de goût pour les étoffes travaillées & d'une couleur douce ; & ſa plus grande dépenſe étoit pour en acheter, afin de les peindre d'aprés le vray.

Il y a lieu de s'étonner qu'avant Raphaël, & même de ſon temps, les Peintres fuſſent ſi jaloux de leurs contours qu'ils n'avoient aucun ſoin de les lier avec leur fond, & qu'ils n'euſſent pas entendu parler de la maniere dont les Anciens Auteurs loüent ces paſſages fondus d'un objet à un autre.

Il y a apparence en effet qu'ils n'en avoient pas oüy parler, & qu'ils ne ſçavoient rien de meilleur que d'obſerver leur regularité dans la préciſion des contours, tant il eſt vrai qu'il y a des temps & des païs où l'on ſuit aveuglement les manieres qui s'y pratiquent, & où les plus habiles gens entraînent leurs Eleves qui les regardent comme infaillibles. D'où il eſt aiſé de juger que c'eſt un grand bonheur à ceux qui ſe deſtinent à la Peinture que de tomber ſous la diſcipline d'un habile homme. Mais voicy ce qui arrive pour l'ordinaire.

Aprés que l'Etudiant s'eſt acquis dans le Deſſein autant de capacité qu'il eſt neceſſaire, & aprés qu'il s'eſt déterminé à embraſſer la profeſſion de Peintre, il ſe met ordinairement ſous la diſcipline d'un Maître dont il ſuit les ſentimens, & dont il copie les Ouvrages ; d'où il arrive infailliblement que dans la ſuite ſes yeux & ſon eſprit s'ac-

coûtument tellement aux ouvrages de ſon Maître, qu'il voit tout le reſte de ſa vie la Nature colorée comme ſon Maître s'eſt accoûtumé de la peindre. Mais ce qui eſt d'extraordinaire, c'eſt que ſuppoſé que le Maître & l'Eleve voyent la Nature trés mal, c'eſt-à-dire, d'une autre couleur qu'elle n'eſt en effet, & qu'on leur preſente des Tableaux du Titien ou de quelque autre bon Coloriſte, ils admireront les Tableaux & continueront cependant d'employer les mêmes teintes & le même Coloris dont ils ont accoûtumé de ſe ſervir, tant leur habitude a prévalu, & tant il eſt difficile de la quitter.

Que peut-on conclure de là, ſinon qu'il faut que l'habitude leur ait gâté les yeux, ou que le Peintre ne prenne pas aſſez de ſoin de ſe corriger : mais un changement total eſt fort rare, parce qu'il eſt certain que d'un côté l'habitude cauſe de l'alteration dans les or-

ganes, & que d'un autre côté il eſt trés difficile de changer une maniere à laquelle on eſt accoûtumé, & où l'on trouve de la facilité dans l'execution, pour en prendre une autre dont l'acquiſition couteroit beaucoup de peine. Que l'Eleve s'examine là-deſſus, & que ſans perdre courage aprés avoir reconnu la bonne voye il s'éforce de la ſuivre.

Par le peu de choſes que je viens de dire touchant l'exercice actuel de la Peinture, j'avoüe que j'en paſſe beaucoup ſous ſilence qui regardent l'execution & la pratique: mais comme je n'ay apris ce que j'en pourrois communiquer qu'en examinant avec beaucoup de reflexion les Ouvrages des grands Peintres, & ſur tout ceux de Titien & de Rubens; & que ſur tout les Studieux de Peinture peuvent puiſer à la même ſource; je les renvois à ces deux Peintres, à Rubens premierement, parce que les prin-

cipes en ſont plus ſenſibles & plus aiſez à pénétrer ; puis à Titien qui ſemble avoir encore paſſé la lime par deſſus, c'eſt-à-dire, en un mot, que le Titien a fait ſentir dans une diſtance legitime plus de verité & de préciſion dans ſes couleurs locales, ayant laiſſé à Rubens le talent des grandes compoſitions, & l'artifice de faire entendre de plus loin l'Harmonie de ſon Tout-enſemble.



DU CLAIR-OBSCUR.

LA ſcience des Lumieres & des Ombres qui conviennent à la Peinture, eſt une des plus importantes parties, & des plus eſſentielles de cet Art. Nous ne voyons que par la Lumiere, & la Lumiere attire & attache plus ou moins fortement nos yeux, ſelon qu'elle frappe diverſement les objets de la Nature. Le Peintre qui eſt imitateur de ces mêmes objets, doit donc connoître & choiſir les effets avantageux de la Lumiere, pour ne pas perdre les ſoins qu'il aura pris d'ailleurs pour ſe rendre habile.

Cette partie de la Peinture contient deux choſes, l'incidence des Lumieres & des Ombres particulieres, & l'intelligence des Lumieres & des Ombres generales que l'on appelle ordinairement le Clair-

obſcur : & quoique ſelon la force des mots ces deux choſes n'en paroiſſent qu'une ſeule ; elles ſont neanmoins fort differentes ſelon les idées qu'on s'eſt accoutumé d'y attacher.

L'incidence de la Lumiere conſiſte à ſçavoir l'Ombre que doit faire & porter un Corps ſitué ſur un tel plan, & expoſé à une Lumiere donnée. (Et c'eſt une connoiſſance que l'on acquiert facilement dans tous les livres de Perſpective auſquels on peut avoir recours.) Ainſi par l'incidence des Lumieres l'on entend les Lumieres & les Ombres qui appartiennent aux objets particuliers. Et par le mot de Clair-obſcur, l'on entend l'Art de diſtribuer avantageuſement les Lumieres & les Ombres qui doivent ſe trouver dans un Tableau, tant pour le repos & pour la ſatisfaction des yeux que pour l'effet du Tout-enſemble.

L'incidence de la Lumiere ſe dé-

montre par des lignes que l'on ſuppoſe tirées de la ſource de la même lumiere ſur un Corps qu'elle éclaire. Elle force & neceſſite le Peintre à luy obeïr : au lieu que le Clair-obſcur dépend abſolument de l'imagination du Peintre. Car celuy qui invente les objets eſt maître de les diſpoſer d'une maniere à recevoir les Lumieres & les Ombres telles qu'il les deſire dans ſon Tableau, & d'y introduire les accidens & les couleurs dont il pourra tirer de l'avantage. Enfin comme les Lumieres & les Ombres particulieres ſont compriſes dans les Lumieres & dans les Ombres generales, il faut regarder le Clair-obſcur comme un Tout, & l'incidence de la Lumiere particuliere comme une partie que le Clair-obſcur ſuppoſe.

Mais pour une entiere intelligence du Clair-obſcur, il eſt bon de ſçavoir que ſous le mot de *Clair* il faut entendre, non-ſeulement ce

qui eſt expoſé ſous une Lumiere directe, mais auſſi toutes les couleurs qui ſont lumineuſes de leur Nature ; & par le mot d'*Obſcur* il faut entendre non-ſeulement toutes les Ombres cauſées directement par l'incidence, & par la privation de la Lumiere ; mais encore toutes les couleurs qui ſont naturellement brunes, en ſorte que ſous l'expoſition de la Lumiere même elles conſervent de l'obſcurité, & ſoient capables de groupper avec les Ombres des autres objets. Tels ſont par exemple un velours chargé, une étoffe brune, un Cheval noir, des Armures polies, & d'autres choſes ſemblables qui conſervent leur obſcurité naturelle ou apparente à quelque lumiere qu'on les expoſe.

Il y a encore à obſerver que le Clair-obſcur qui renferme & qui ſuppoſe l'Incidence de la Lumiere & de l'Ombre, comme le tout renferme ſa partie, regarde cette mê-

me partie d'une maniere qui luy eſt particuliere : car l'incidence de la Lumiere & de l'Ombre ne tend qu'à marquer préciſément les parties éclairées & les parties ombrées ; & le Clair-obſcur ajoûte à cette préciſion, l'Art de rendre les objets plus de relief, plus vrais & plus ſenſibles. J'ay démontré ailleurs cette propoſition, je n'en repeteray point icy les preuves. Voilà la difference qu'il y a entre le Clair-obſcur & l'incidence de la Lumiere. Reprenons maintenant l'idée du premier, & diſons que le Clair-obſcur eſt l'Art de diſtribuer avantageuſement les Lumieres & les Ombres, & ſur les objets particuliers & dans le general du Tableau. Mais quoique le Clair-obſcur comprenne la ſcience de diſtribuer toutes les Lumieres & toutes les Ombres, il s'entend plus particulierement des grandes Lumieres & des grandes Ombres ramaſſées avec une induſtrie qui en cache

l'artifice. C'eſt dans ce ſens que le Peintre s'en ſert pour mettre les objets dans un beau jour en donnant occaſion à la vûë de ſe repoſer d'eſpace en eſpace par une ingenieuſe diſtribution d'objets, de couleurs, & d'accidens. Trois moyens qui conduiſent à la pratique du Clair-obſcur comme je vais tâcher de le faire voir.

PREMIER MOYEN.

Par la diſtribution des Objets.

La diſtribution des Objets forme des maſſes de Clair-obſcur, lorſque par une induſtrieuſe œconomie on les diſpoſe de maniere que ce qu'ils ont de lumineux ſe trouve joint enſemble d'un côté, & que ce qu'ils ont d'obſcur ſe trouve lié enſemble d'un autre côté, & que cet amas de Lumieres & d'Ombres empêche la diſſipation de nôtre vûë. C'eſt ce que le Ti-

tien appelloit la Grappe de raiſin: parceque les grains de raiſin ſeparez les uns des autres auroient chacun ſa lumiere & ſon ombre également; & partageant ainſi la vûë en pluſieurs rayons luy cauſeroient de la confuſion : au lieu qu'étant tous raſſemblez en une grappe, & ne faiſant par ce moyen qu'une maſſe de Clair & qu'une maſſe d'Ombre, les yeux les embraſſent comme un ſeul objet. Ce que je dis icy de la Grappe de raiſin ne doit pas être pris groſſierement à la lettre, ny ſelon l'arangement, ny ſelon la forme; c'eſt une comparaiſon ſenſible qui ne ſignifie autre choſe que la jonction des Clairs, & la jonction des Ombres.

SECOND MOYEN.

Par le corps des Couleurs.

La diſtribution des couleurs contribuë aux maſſes de Clairs & aux

masses d'ombres, sans que la Lumiere directe y contribuë autre chose que de rendre les objets visibles : cela dépend de la supposition que fait le Peintre qui est libre d'introduire une figure habillée de Brun qui demeurera obscure malgré la Lumiere dont elle peut être frappée, & qui fera d'autant plus son effet qu'elle en cachera l'artifice. Ce que je dis d'une couleur peut s'entendre de toutes les autres couleurs selon le degré de leur ton, & selon le besoin qu'en aura le Peintre.

TROISIEME MOYEN.

Par les Accidens.

La distribution des Accidens peut servir à l'effet du Clair-obscur, ou dans la Lumiere, ou dans les Ombres. Il y a des Lumieres & des Ombres accidentelles : la Lumiere accidentelle est celle qui est accessoire au Tableau, & qui s'y trouve

par accident, comme la lumiere de quelque fenêtre, ou d'un flambeau, ou de quelque autre cause lumineuse, laquelle est pourtant inférieure à la Lumiere primitive. Les Ombres accidentelles sont par exemple celles des nuées dans un Païsage, ou de quelqu'autre corps que l'on suppose hors du Tableau, & qui peut causer des Ombres avantageuses. Mais en supposant hors du Tableau la cause de ces Ombres volantes, pour ainsi parler, il faut bien prendre garde que cette cause supposée soit vrai-semblable, & non pas impossible.

Il me semble que ce sont-là trois moyens dont on peut se servir pour mettre en pratique le Clair-obscur. Mais en vain aurois-je parlé de ces moyens, si je ne faisois connoître la necessité de la fin où ils conduisent, je veux dire la necessité du Clair-obscur dans la Theorie & dans la Pratique de la Peinture.

Entre plusieurs raisons qui démontrent cette necessité, j'en ay choisi quatre qui m'ont semblé les plus essentielles.

La premiere est prise de la necessité du choix dans la Peinture.

La 2. de la Nature du Clair-obscur.

La 3. de l'avantage qu'il procure aux autres parties de la Peinture.

Et la 4. de la constitution generale de tous les estres.

PREMIERE PREUVE,

Prise de la necessité du Choix.

Le Peintre ne se contente pas ordinairement de la Nature telle que le hazard la lui presente, il sçait que par rapport à l'usage qu'il en veut faire, elle est presque toûjours défectueuse, & que pour la reduire dans un état parfait, il doit recourir à son Art qui

lui enſeigne les moyens de la bien choiſir dans tous ſes effets viſibles. Or la Lumiere & l'Ombre ne ſont pas moins un effet viſible de la Nature que les Contours du corps humain, que les Attitudes, que les Plis des Draperies, & que tout ce qui entre dans la Compoſition d'un Tableau : toutes ces choſes demandent un choix, & par conſequent la Lumiere en demande un auſſi : ce choix de la Lumiere n'eſt autre choſe que l'artifice du Clair-obſcur : L'artifice du Clair-obſcur eſt donc une partie abſolument neceſſaire dans la Peinture.

SECONDE PREUVE,

Tirée de la Nature du Clair-obſcur.

Les ſens ont cela de commun, qu'ils ont de la repugnance pour tout ce qui trouble leur attention.

Ce n'eſt point aſſez que les yeux puiſſent voir, il faut qu'ils embraſſent leur objet avec ſatisfaction, & que le Peintre éloigne tout ce qui peut leur faire de la peine. Il eſt certain que les yeux ne peuvent être contens lorſque voulant ſe porter ſur un objet, ils en ſont détournez par d'autres objets voiſins que leurs jours & leurs ombres particulieres rendent auſſi ſenſibles que cet objet même : mais il n'eſt pas moins certain qu'il n'y a que l'intelligence du Clair-obſcur qui puiſſe procurer à la vûë la joüiſſance paiſible de ſon objet : car, comme nous avons dit, c'eſt le Clair-obſcur qui empeſche la multiplicité des angles & la diſſipation des yeux par le moyen des Grouppes de Lumieres & d'Ombres dont il donne l'intelligence. Ainſi le Clair-obſcur eſt d'une extréme conſequence dans la Peinture.

TROISIE'ME PREUVE,

Prise de l'avantage que les autres parties de la Peinture tirent du Clair-obscur.

Il est necessaire de bien poser les Figures, de les dégrader, de bien jetter une Draperie, d'exprimer les passions de l'ame, en un mot de donner le caractere à chaque objet par un Dessein juste & élegant, & par une couleur locale vraye & naturelle : mais il n'est pas moins necessaire de soûtenir toutes ces parties, & de les mettre dans un beau jour en les rendant plus capables d'attirer les yeux & de les tromper agréablement par la force & par le repos que l'intelligence des Lumieres generales introduit dans un Tableau : ce qui prouve l'avantage que les parties de la Peinture en reçoivent, & qui établit par consequent la necessité du Clair obscur.

QUATRIE'ME PREUVE.

Voici encore une preuve qui ſervira à fortifier celles que l'on vient de propoſer, elle eſt tirée de la conſtitution generale de tous les Eſtres.

Il eſt conſtant que tous les Eſtres du monde tendent à l'unité, ou par relation, ou par compoſition, ou par harmonie, & cela dans les choſes Humaines comme dans les Divines: dans la Religion comme dans la Politique: dans l'Art comme dans la Nature: dans les facultez de l'Ame comme dans les Organes du Corps. Dieu eſt Un par l'excellence de ſa Nature; le Monde eſt un; la Morale rapporte tout à la Religion qui eſt une, comme la Politique rapporte tout au gouvernement d'un Etat. La Nature univerſelle conſerve dans toutes ſes productions une unité qui reſulte de pluſieurs membres dans les animaux, & de pluſieurs parties dans les plan-

tes ; & l'Art se sert de plusieurs préceptes differens dont il fait un seul Ouvrage. Les differentes conditions des Hommes servent pour le Commerce , & pour la Societé, comme les differentes rouës d'une machine se rassemblent & agissent pour un principal mouvement. Les facultez de l'ame ne sont occupées dans un même moment que d'une seule chose pour la bien faire , & les organes du Corps ne peuvent bien joüir dans un même tems que d'un seul objet : que si on leur en presente plusieurs à la fois, ils ne s'attacheront à aucun, & cette multiplicité les partagera & leur ôtera entierement la liberté de leur fonction. Si dans un Discours public deux ou trois personnes parlent en même tems du même ton & de la même force, l'oreille ne sçaura auquel entendre & ne sera frappée que d'un bruit confus. De la méme maniere si l'on presente à la vûë plusieurs

objets ſeparez & également ſenſibles, il eſt certain que l'œil ne pouvant ramaſſer tous ces objets enſemble, aura dans ſa diviſion de la peine à ſe déterminer. Ainſi, comme dans un Tableau il doit y avoir unité de ſujet pour les yeux de l'eſprit, il doit pareillement y avoir unité d'objet pour les yeux du Corps. Il n'y a que l'intelligence du Clair-obſcur qui puiſſe procurer cette unité, ni qui puiſſe faire joüir la vûë paiſiblement & agréablement de ſon objet.

Quand je parle de l'unité d'objet dans un Tableau, c'eſt par rapport à l'eſpace que l'œil peut raiſonnablement embraſſer ſans être diſtrait par pluſieurs objets ſeparez : ce qui ſe trouve ordinairement dans un petit nombre de Figures ; car il y a des Tableaux aſſez grands & aſſez chargez d'ouvrage pour contenir juſqu'à trois grouppes de Clair-obſcur. Alors les Lumieres & les Ombres de chaque

Grouppe étant ſuffiſamment étenduës attirent les yeux & les arrêtent quelque tems, en leur laiſſant néanmoins la liberté de paſſer d'un Grouppe à un autre.

Mais ces Grouppes d'objets & de Clair-obſcur dans un même Tableau ſont tellement des unitez, qu'il y en doit avoir un qui domine ſur les autres. C'eſt par cette raiſon que le Peintre eſt obligé d'y faire entrer, autant qu'il ſe peut, les principales figures de ſon ſujet. Ainſi cette ſubordination de Grouppes fait encore une unité qu'on apelle le Tout-enſemble. Il faut neanmoins remarquer que ces Grouppes ne doivent être, ni trop arangez, ni affectez, ni confus, ni pareils dans leur forme : car il importe peu à la vuë que les maſſes de Clair-obſcur ſoient en figure convexe ou en figure concave, ou de quelque autre maniere qu'on veuille les repreſenter.

On doit ſeulement obſerver qu'-

encore que dans les grans Ouvrages il faille neceſſairement que les maſſes de Clair & les maſſes d'Ombres ſe prêtent les unes aux autres un mutuel ſecours, cependant il ne faut pas que les maſſes d'Ombres contribuent ſi fort à faire repoſer la vuë, qu'elles la laiſſent dans une entiere inaction en faveur des maſſes Claires.

Le Peintre doit en cela imiter l'Orateur, qui voulant nous attacher à un endroit qu'il a reſolu de nous rendre ſenſible, fait preceder cet endroit par quelque choſe qui lui eſt inferieur, & aprés avoir attaché ſon auditeur à l'objet, ce même Orateur le delaſſe en l'entretenant de quelque choſe de moderé, ſans le laiſſer neanmoins ſortir de ſon attention.

Tout de même le Peintre fait briller dans ſon Tableau ſes Clairs, & les ſoutient par des maſſes brunes qui en repoſant les yeux ne laiſſent pas de les entretenir par des objets moins ſenſibles.

L'on peut même introduire quelquefois, mais avec beaucoup de prudence, quelques objets ſinguliers bruns dans les maſſes Claires, & quelques objets clairs dans les maſſes brunes ou pour en reveiller le trop grand ſilence, ou pour détacher quelques figures, ou pour ne laiſſer aucune affectation dans l'ouvrage. Enfin il me paroît qu'il eſt à propos que le tout ſe rencontre dans une heureuſe diſpoſition comme ſi le hazard en avoit ainſi ordonné.

J'avoüe pourtant qu'il n'eſt pas donné à tous les Peintres de cacher de cette maniere l'artifice du Clair-obſcur & de l'executer avec induſtrie. C'eſt une partie qui demande d'autant plus de reflexion & de delicateſſe, qu'elle trouve une nouvelle difficulté dans chaque nouveau ſujet. Elle veut de ces genies qui ſe font ouverture par tout & qui ſavent ſortir heureuſement de toutes leurs entrepriſes.

On pourroit adjoûter ici pour un ſurcroît de preuve de la force & de la neceſſité du Clair-obſcur, les loüanges que les Peintres donnent tous les jours aux Ouvrages où cette partie ſe fait ſentir, & aux Peintres qui l'ont poſſedée.

En effet qui ſera reflexion ſur les avantages que toutes les parties de la Peinture tirent de celle-ci, avoüera qu'un Ouvrage de Peinture denüé de Clair-obſcur demeurera foible & inſipide quelque correct qu'en ſoit le Deſſein & quelque fidéles qu'en ſoient les couleurs Locales & particulieres. Au lieu qu'un Tableau où le Deſſein & les couleurs Locales ſont médiocres, mais qui ſont ſoutenuës par l'artifice du Clair-obſcur, ne laiſſera point paſſer tranquilement ſon Spectateur, il l'appellera, il l'arrêtera du moins quelque tems, eut-il même de l'indifference pour la Peinture. Que ne ſera-ce point, ſi avec le Clair-obſcur les autres parties s'y rencon-

trent dans un loüable degré de perfection, & que l'Ouvrage tombe ſous les yeux d'un Curieux éclairé, ou d'un Amateur ſenſible ?

J'ay crû qu'il ne ſeroit pas hors de propos de donner ici les principales demonſtrations de l'effet du Clair-obſcur, pour remettre le Lecteur au fait de tout ce qui en a été dit.

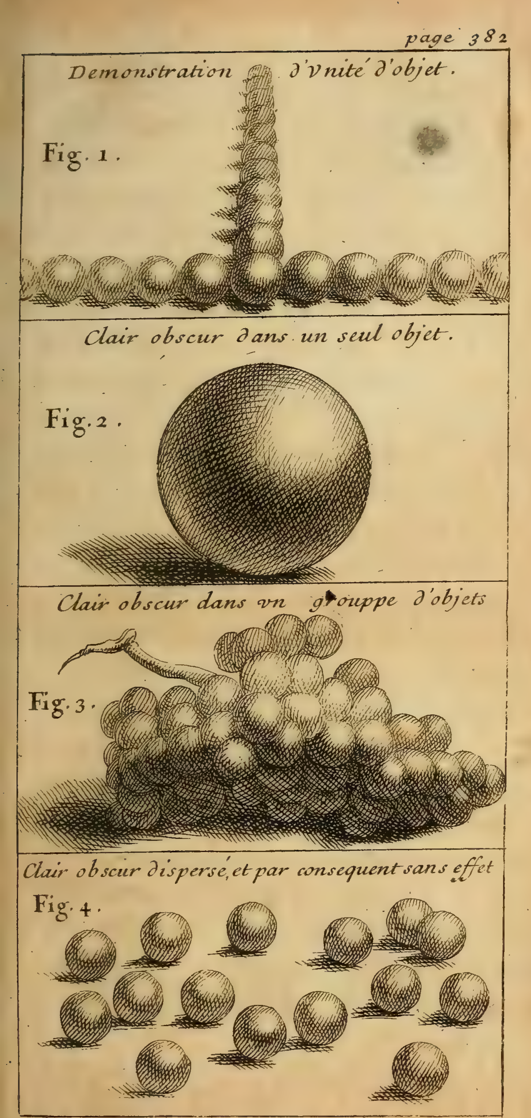
La premiere Figure prouve l'unité d'objet comme nous l'avons déja fait voir dans le traité de la Diſpoſition. Il y a de plus ici une démonſtration des objets qui entrent dans le Tableau & qui ſont en perſpective. Les uns & les autres objets diminuent également de force en s'éloignant du centre de la viſion. Toute la difference qui eſt entre eux, c'eſt que les objets qui rentrent diminuent de grandeur en s'éloignans du centre de la viſion ſelon les regles de la perſpective, & que ceux qui s'étendent ſeulement à droit & à gauche s'effacent par

l'éloignement, ſans diminuer de forme ni de grandeur.

La ſeconde fait voir comme on doit traiter un objet particulier, pour lui donner du relief, qui eſt, d'employer ſur le devant les Lumieres les plus vives & les Ombres les plus fortes ſelon les couleurs qui conviennent à cet objet, en conſervant toûjours les reflets ſur les tournans du côté de l'ombre.

La troiſiéme eſt pour prouver la neceſſité des Grouppes pour la ſatisfaction des yeux qui étoit la grande regle du Titien, & qui doit l'être encore aujourd'hui pour ceux qui voudront obſerver dans leur Tableau cette unité d'objet qui avec les couleurs bien entenduës en fait toute l'harmonie.

La quatriéme eſt une Conviction de la neceſſité d'obſerver l'unité d'objet, en formant des Grouppes dans la Compoſition des Tableaux, ſelon leur grandeur, & le nombre des Figures ; car, comme nous


Demonstration d'Vnité d'objet.
Fig. 1.
Clair obscur dans un seul objet.
Fig. 2.
Clair obscur dans vn grouppe d'objets
Fig. 3.
Clair obscur dispersé, et par consequent sans effet
Fig. 4.
De Rochefort sc.

avons dit, pour plaire à l'œil, il faut le fixer par un Grouppe dominant, qui par le moyen des repos que cause l'étenduë de ses lumieres & de ses ombres, n'empêche pas l'effet des autres Grouppes, ou objets subordonnez : car si les objets sont dispersez, l'œil ne sait auquel s'adresser d'abord, non plus que l'oreille au discours de plusieurs personnes qui parleroient toutes à la fois.

On pourroit ajoûter beaucoup d'autres choses à ce que je viens de dire des Lumieres & des Ombres, cette matiere étant susceptible d'un plus grand détail. Je me suis contenté de donner ici, selon mon sens, l'idée du Clair-obscur, de faire voir en general les differens moyens de le pratiquer, & de prouver son absoluë necessité dans la Peinture.

Ceux qui voudront en sçavoir davantage peuvent voir ce que j'en ay écrit dans le Commentaire du

Poëme de du Frenoy, ſur le 267. vers & les 7. ou 8. feuillets ſuivans, & que je n'ai pas crû devoir raporter ici, y en ayant expoſé la principale ſubſtance.

Les Sculpteurs auſſi bien que les Peintres peuvent mettre en pratique l'artifice du Clair-obſcur, quand ils en ont occaſion, ou qu'ils ſe la procurent par la diſpoſition de leurs figures, ou par le lieu où doit être placé leur Ouvrage. Le Cavalier Bernin en a laiſſé des monumens à la poſterité dans quelques Egliſes de Rome dans leſquelles il a diſpoſé ſa Sculpture ſelon la lumiere des fenêtres qui devoient l'éclairer. Ou bien il a percé des fenêtres d'une ouverture avantageuſe quand il en a eu la liberté, afin d'en tirer des lumieres qui fiſſent un effet extraordinaire & capable d'entretenir l'attention de ſon Spectateur. Mais le Sculpteur habile peut encore faire quelque choſe de plus en adjoûtant au Clair-obſcur des Couleurs

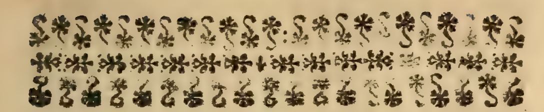
leurs locales s'il en a l'intelligence.

On en peut voir un merveilleux exemple chez Monſieur le Hay, ruë de Grenelle faubourg ſaint Germain. Ces Ouvrages ſont dans deux Caiſſes, dont l'une contient le ſujet d'une Deſcente de Croix, & l'autre l'Adoration des Paſteurs. La profonde ſcience & la ſinguliere beauté dont ces deux ſujets ſont executez, m'ont perſuadé que le Public ſeroit bien aiſe d'être prevenu de leur deſcription; & quoi que je l'aye faite avec toute l'exactitude qui m'ait été poſſible, je ne doute pas que les Curieux ne la trouvent fort éloignée du Sublime où l'Abbé Zumbo qui en eſt Auteur, l'a porté dans toutes les parties de ſon Art.

Ce ſeroit ici le lieu de dire quelque choſe de la vie de cet homme Illuſtre: mais j'ai crû qu'il étoit plus apropos de la reſerver pour la ſeconde édition que l'on va faire de l'Abregé de la vie des Peintres

que j'ay mis au jour. Je me contenterai donc de donner dans ce Volume la deſcription des Sculptures dont je viens de parler : on l'a placée ſur la fin du Livre pour ne point interrompre l'ordre des traitez qui ſont la matiere eſſentielle de cet Ouvrage.





De l'Ordre qu'il faut tenir dans l'Etude de la Peinture.

LA PLUPART des habiles Peintres ont pris beaucoup de ſoins & ont conſumé pluſieurs années à la recherche des connoiſſances qu'ils auroient pû aquerir en peu de tems,s'ils en euſſent trouvé d'abord la veritable voye. Cette verité que l'experience a fait ſentir dans tous les âges, regarde ſur tout la jeuneſſe. C'eſt-elle principalement qui dans l'avidité d'aprendre,a beſoin des lumieres qui lui faſſent voir par ordre les progrés qu'elle doit eſperer pour arriver infailliblement au but qu'elle ſe propoſe.

L'on peut conſiderer la Peinture comme un beau parterre ; le Genie comme le fond , les principes comme les ſemences , & le bon eſ-

prit comme le Jardinier qui prepare la terre pour y jetter les ſemences dans leurs ſaiſons, & pour en faire naître toutes ſortes de fleurs qui ne regardent pas moins l'utilité que l'agrément.

Il eſt certain que le Genie à qui nous devons la naiſſance des beaux Arts, ne ſauroit les conduire à leur perfection ſans le ſecours de la culture; que cette culture eſt impraticable ſans la direction du jugement; & que le jugement ne ſauroit rien faire ſans la poſſeſſion des vrais principes.

Il faut donc ſuppoſer le Genie dans toutes nos entrepriſes, autrement on ne fait que languir dans l'execution. Il eſt vrai que les ſiecles ne ſont pas égaux dans la production des grans Genies, & que l'Art s'affoiblit faute d'habiles gens: Mais le manque de grans Genies ne doit point empêcher que l'on ne cultive ceux qui ſe rencontrent dans tous les tems quels qu'ils

puiſſent être. La terre rend à proportion de ſon fond , & de la ſemence qu'on y jette ; de méme le Genie produira toûjours en le cultivant, ſuivant le degré de ſon élevation , & de ſon étendue , les uns plus , les autres moins.

Ainſi le Genie a pluſieurs degrez, & la Nature en donne aux uns pour une choſe, & aux autres pour une autre ; non ſeulement dans la diverſité des profeſſions , mais encore dans les differentes parties d'un méme Art ou d'une méme Sience. Dans la Peinture, par exemple, l'un aura du Genie pour le Portrait, ou pour le Païſage , pour les Animaux , ou pour les Fleurs : Mais comme toutes ces parties ſe trouvent raſſemblées dans le Genie propre à traiter l'hiſtoire; il eſt certain que ce Genie doit préſider à tous les genres particuliers de la Peinture , d'autant plus que ſi ceux qui les exercent y réüſſiſſent mieux que les autres , c'eſt or-

dinairement parce qu'ils s'y ſont occupez davantage , & qu'ayant ſenti le talent qu'ils avoient pour cette partie , ils l'ont embraſſée avec plaiſir, & ont eu plus d'occaſions de l'examiner, & de le pratiquer : ce qui ſoit dit ſans faire tort au Genie de ceux qui l'ayant aſſez étendu pour réüſſir dans l'Hiſtoire, ſe ſont adonnez par occaſion ou par goût à un genre de Peinture plûtôt qu'à un autre.

Car la Peinture doit être regardée comme un long pelerinage, où l'on voit dans le cours du voyage pluſieurs choſes capables d'entretenir agréablement notre eſprit pour quelque temps. On y conſidere les differentes parties de cet Art, on s'y arrête en faiſant ſon chemin, comme un Voyageur s'arrête dans les lieux de repos qui ſont ſur ſa route : mais ſi nous fixons notre demeure dans l'un de ces lieux, parceque nous y aurons trouvé des beautez ſelon notre goût, ou des occaſions ſelon notre intereſt, &

que nous nous contentions de voir de loin, ou d'attendre ſeulement parler du lieu où nous voulions nous rendre, nous demeurerons toûjours à l'Hôtellerie, & nous n'acheverons jamais notre voyage.

C'eſt ce qui arrive infailliblement à ceux qui tendent à la Peinture comme à leur fin, & qui en paſſant par l'étude des parties qu'elle renferme, ſont arreſtez par les charmes qu'ils auront trouvez dans quelques-unes, ſans faire reflexion que l'accompliſſement de la Peinture ne reſulte que de la perfection,& de l'aſſemblage de toutes les parties qui la compoſent. La queſtion eſt donc de cultiver ce Genie qui doit y préſider. Je le demande tout entier, uniquement attaché à ce qui le regarde, évitant les diſſipations capables de le retarder, & libre de toute affaire.

Mais quelque diſpoſition qu'ait un Eleve pour être inſtruit, il ſe peut faire que le Maître ne ſoit

pas diſpoſé pour l'inſtruire ; parce que l'apparence d'un juſte intereſt pourroit le retenir dans l'aprehenſion de perdre en peu de jours le fruit d'une longue experience en communiquant ſes lumieres, & d'être par ce moyen ou ſurpaſſé, ou du moins égalé par ſon Eleve.

Cependant, d'enterrer ſes connoiſſances avec ſoy, ſans vouloir faire d'Eleves, eſt une choſe qui n'eſt, ny naturelle, ny chrétienne, ny politique. Elle n'eſt point naturelle ; car le propre de la Nature eſt de ſe reproduire elle-méme. Elle n'eſt point chrétienne ; puiſqu'il eſt de la charité d'enſeigner les ignorans, je veux dire ces ſortes d'ignorans à qui Dieu a donné des talens pour apprendre : Elle n'eſt point non plus politique ; parceque la réputation des Maîtres ſe répand & ſe conſerve par celle des Diſciples, qui tranſmettent à la Poſterité la gloire de ceux qui les ont inſtruits.

Mais ſuppoſé que parmy les ha-

biles Peintres, les plus jeunes ayent les raiſons d'intereſt dont j'ai parlé, & qu'on trouvât ces raiſons ſuffiſantes pour les diſpenſer de communiquer leurs lumieres & leurs ſecrets à des Eleves; on ne peut du moins excuſer les plus avancez en âge, ni ceux qui ont une réputation établie; parce que n'y ayant rien à riſquer pour eux, ils ne peuvent attendre de leurs bonnes intentions qu'une pleine ſatisfaction d'eux-mêmes, & des loüanges de tous les autres.

Il ne s'agit plus que de trouver des moyens qui applaniſſent les difficultez, qui abregent le tems, & qui conduiſſent les Eleves dans la voye de perfectionner eux mêmes leur goût, & leur Genie.

Je ſçay bien que les habiles Peintres (je parle de tous en general) je ſçay bien, dis-je, que les habiles gens peuvent avoir tenu differentes voyes dans leurs Etudes, & qu'ils peuvent par conſequent con-

duire leurs Diſciples chacun par differens chemins qui meneroient à une même fin. Je ſçay bien auſſi qu'il s'en pourroit rencontrer, qui aprés avoir étudié ſans ordre, & conſumé inutilement pluſieurs années à la recherche de la bonne voye, ne l'ont trouvée que fort tard ; & enfin qui aprés s'eſtre inſtruits & deſabuſez eux-mêmes ſeroient tres capables de marquer à la Jeuneſſe la meilleure voye pour s'avancer dans leurs Etudes. Mais l'étonnement où je ſuis des longues années qu'on employe ordinairement dans l'étude de cette profeſſion, m'a donné la liberté de dire ici ce que je penſe des Etudes de la Peinture, & de l'ordre que je ſouhaiterois qu'on y obſervât.

Je ne fixeray point icy l'âge auquel on doit commencer à travailler pour acquerir cét Art ; parce qu'en toutes ſortes de profeſſions, le Genie & l'application font la moitié de l'ouvrage.

Cependant les jeunes-gens que l'on destine à la Peinture, ne sçauroient se mettre trop tôt à dessiner; parceque leur Genie venant à se declarer en pratiquant, on les laisse continuer s'ils en ont; ou si l'on découvre qu'ils n'en ayent point, on les employe à des choses ausquelles on les croit plus propres. Mais en cas que leur inclination les porte à continuer du côté de la Peinture; il faut avoir soin pendant ces premiers exercices de leur Dessein, qu'ils apprennent à bien lire & à bien écrire; afin qu'ils évitent la trop grande indifference que la plûpart des hommes ont pour la lecture, faute de se l'être renduë familiere dans leur jeunesse. Et comme c'est un secours dont les Peintres ont grand besoin dans leur profession, il est bon qu'on leur donne à lire dans les commencemens des livres agréables & proportionnez à leur âge pour les mettre en goût de lecture. Et dans la

ſuite, à meſure que l'eſprit ſe forme, rien n'apprent à bien penſer comme les bons livres.

Du reſte à quelque âge que l'on commence la Peinture, chacun y avance plus ou moins ſelon le degré de ſon Genie. Il y en a qui ſe ſentent attirez par leur Genie, & qui le ſuivent : d'autres en ſont entraînez par violence. Il y en a peu de ces derniers ; & ces Genies rares, quand il s'en trouve, ſont capables de faire en peu de temps de tres grands progrez, & il n'y a point d'âge déterminé pour eux. Mais comme nous devons former icy un plan d'Etude, choiſiſſons pour commencer, le temps de la premiere jeuneſſe, comme on fait ordinairement, pour conduire un jeune Eleve.

Nous apprenons de Pline que lors qu'Alexandre le Grand donna à la Peinture la premiere place parmi les Arts Liberaux, il ordonna en même tems que les jeunes-gens de

condition apprendroient à deſſiner avant toutes choſes. Alexandre ne pouvoit avoir en cela d'autre vûë que de former le goût de ſes principaux ſujets par les diſpoſitions que le Deſſein met dans l'eſprit.

En effet le premier fruit du Deſſein eſt la juſteſſe qu'il met dans les yeux de ceux qui deſſinent, & ſon premier uſage eſt de faire diſtinguer en genéral le caractere des objets, & enſuite, d'imprimer dans l'eſprit les principes du bon qui ſe trouve dans les beaux Arts : Et enfin le goût s'étant formé par un progrés de ces mêmes principes, il eſt bien plus capable de juger des Ouvrages de l'Art, & de ceux de la Nature.

Alexandre qui ne vouloit pas faire des Peintres de tous ces gens de condition, les faiſoit neanmoins commencer de bonne heure à deſſiner ; parce qu'il vouloit que le Deſſein leur ſervît à juger dans

le cours de la vie, de tous les objets que l'occasion leur presenteroit.

Les Peintres, & les Sculpteurs ont d'autant plus de sujet de suivre cette Loy d'Alexandre dans l'employ des premiers temps de leur jeunesse, que le Dessein ne doit pas seulement leur servir à dire leur avis sur les Ouvrages, mais à faire ceux dont on doit juger.

La premiere chose que l'on doit considerer dans l'acquisition d'un Art que l'on veut exercer toute sa vie, c'est de bien partager son tems, & de donner à chaque étude celuy qui luy est le plus propre. Dans les premiers temps de la jeunesse, par exemple, où la raison est encore foible, & les réflexions hors de saison, il faut se prévaloir de la molesse du cerveau & de la pureté des organes qui sont susceptibles des impressions & des habitudes qu'on voudra leur faire prendre.

Cela supposé, il n'y a que

deux exercices qui conviennent aux Gens de la premiere jeuneſſe. L'un eſt d'accoûtumer leurs yeux à la juſteſſe, c'eſt-à-dire à rapporter fidellement ſur leur papier les Dimentions de l'objet qu'ils copient ; & l'autre, c'eſt d'accoûtumer leur main au maniment du crayon & de la plume juſqu'à ce qu'on ait acquis la facilité neceſſaire, laquelle par la pratique s'acquiert infailliblement.

La juſteſſe des yeux & la facilité dans la main ſont les deux portes qui donnent entrée aux démonſtrations des parties qui conduiſent à l'entiere connoiſſance du Deſſein.

Il eſt donc de la derniere conſequence aux jeunes-gens, pour bien commencer la Peinture, & pour y avancer à grands pas, de ne point quitter ces deux premiers exercices qu'ils n'en ayent une grande habitude.

Et ſi cét article importe beau-

coup aux Etudians, il eſt encore d'une plus grande conſequence à l'Academie ; car pour peu qu'elle veüille reflêchir ſur ſon avancement, & même ſur le ſoin de ſe maintenir, elle regardera comme une choſe neceſſaire de ne recevoir perſonne pour Ecolier qui n'ait une ſuffiſante pratique de deſſiner d'aprés les Deſſeins, & d'aprés les Boſſes, c'eſt à-dire une ſuffiſante juſteſſe dans les yeux, & une ſuffiſante liberté dans le maniment du crayon, & cela au jugement des Officiers en exercice.

La raiſon de mon ſentiment en ceci eſt, que les Ecoliers ayant été reçûs trop jeunes & trop ignorans dans l'Ecole de l'Academie, ils y paſſent beaucoup de tems ſans goût & ſans diſcernement, & enfin ſans faire de progrés remarquables dans leurs Etudes prétenduës. Cependant aprés quelques années, comptant plûtôt ſur le tems qu'ils ont paſſé dans l'Ecole de l'Academie que ſur

le progrés qu'ils y ont fait, ils se presentent témerairement pour concourir aux prix dont ils sont tout-à-fait indignes. D'où il arrive ensuite que ceux qui prétendent aux prix de Peinture étant des branches de la méme souche d'ignorance, produisent les mémes fruits, ou mauvais ou insipides.

Le premier usage que les jeunes-gens doivent faire de ces habitudes, c'est d'apprendre la Géometrie ; parce qu'étant presentement question de refléchir & de raisonner pour toutes les parties de la Peinture, desquelles il faut avoir une entiere connoissance, & la Géometrie apprenant à raisonner & à inferer une chose d'une autre, elle nous tiendra lieu de Logique, & nous tirera de nos doutes.

Comme la Perspective suppose la Géometrie qui en est le fondement, il est naturel d'en placer ici l'Etude, & de s'y attacher d'autant plus fortement que le Pein-

tre en tire un ſervice dont il lui eſt impoſſible de ſe paſſer, quelque Ouvrage qu'il veüille entreprendre.

Je ſuppoſe ici que le jeune Etudiant ait contracté l'habitude de copier facilement toutes ſortes de Deſſeins, & de deſſiner toutes ſortes de Tableaux. Cette habitude néanmoins ne peut entrer dans celle du Deſſein que comme une diſpoſition neceſſaire pour l'acquerir.

Les choſes étant ainſi, le jeune Etudiant doit regarder l'imitation de la belle Nature comme ſon but, & doit tâcher de connoître les caracteres exterieurs des formes qu'elle produit. Ainſi pour commencer par le Chef-d'œuvre des productions de la Nature, qui eſt l'Homme, le jeune Etudiant doit s'inſtruire de l'Anatomie,&des Proportions; parce que ces deux parties ſont le fondement du Deſſein.

L'Anatomie établit la ſolidité du Corps, & les Proportions en forment la beauté. Les Proportions ſont redevables à l'Anatomie de la verité de ſes contours, & l'Anatomie doit aux Proportions l'exacte régularité de la Nature dans ſa premiere intention. Enfin l'Anatomie & les Proportions ſe prétent un mutuel ſecours pour reduire le Deſſein dans une ſolide & parfaite correction.

Quelque liaiſon que ces deux parties ſemblent avoir entr'elles, il paroît néanmoins que le mieux eſt de commencer par l'Anatomie; parce que l'Anatomie eſt la fille de la Nature & la Proportion la fille de l'Art, & que ſi la Proportion vient du bon choix, le bon choix tire ſon origine de la Nature.

Mais aprés l'Anatomie ſuit l'Etude des Proportions. Il y a des Proportions generales que l'on doit premierement bien ſçavoir, c'eſt-à-dire celles qui conviennent ge-

neralement à chaque partie pour en faire un tout accompli. Il faut ſçavoir, par exemple, comment une tête doit être conſtruite, un pied, une main, & enfin tout le Corps pour former un homme parfait.

Mais comme la Nature eſt differente dans ſes Ouvrages, il faut examiner ce qu'elle peut faire de plus beau dans les differens caracteres qui ſe rencontrent dans la vie des hommes, à cauſe de la diverſité des âges, des païs, & des profeſſions.

Il eſt vrai que la Nature nous offre l'abondance de ſa varieté qui eſt infinie : mais comme ſes richeſſes ne ſont pas ſans mélange, il eſt mieux de recourir d'abord à l'Antique qui nous fait part du choix exquis qu'il a fait avec une connoiſſance profonde pour tous les Etats de la vie.

Puiſqu'il eſt conſtant que les Figures antiques renferment non-

ſeulement tout ce qu'il y a de plus beau dans les Proportions ; mais qu'elles ſont encore la ſource des Graces, de l'Elegance, & des expreſſions : c'eſt une Etude d'autant plus neceſſaire qu'elle conduit au chemin de la belle verité. Il faut s'y exercer ſans avoir égard au tems qu'elle exige pour la bien poſſeder : car puiſque l'Antique eſt la regle de la beauté, il la faut deſſiner juſqu'à s'en former une juſte & forte idée, qui ſerve à bien voir la Nature, & à la ramener dans ſes premieres intentions, d'où elle s'écarte aſſez ſouvent.

Comme le plus bel exemple que nous ayions dans cette conduite, eſt celle qu'a tenuë Raphaël dans ſes Ouvrages, il eſt bon de les deſſiner en même tems, afin qu'il nous ſerve de guide dans l'heureux mélange qu'il a fait de l'Antique & de la Nature.

Il eſt bon auſſi de remarquer en paſſant que dans l'Antique il y a

un goût general répandu ſur tous les Ouvrages de ces tems-là, & un goût particulier qui caracteriſe chaque Figure ſelon ſon âge, & ſa qualité. C'eſt au jeune Etudiant à faire là-deſſus ſes réflexions en tems & lieu, ſelon la pénétration de ſon jugement.

Suppoſé que l'on ait fait les Etudes dont je viens de parler avec le tems, & l'application qu'elles demandent, on doit les conſiderer comme des degrez qui élevent l'eſprit à la connoiſſance du naturel, tel qu'il eſt, & tel qu'il doit être. Nous jugeons par ces premieres Etudes des deffauts que le hazard a mis dans un modelle, & des perfections qui lui manquent; ainſi nous voyons au travers de nos idées, ce qu'il faut ajoûter ou diminuer au Naturel pour le rendre dans l'état que nous le deſirons.

C'eſt donc ici le lieu, où l'on doit placer l'Etude du Modelle à

laquelle il faut joindre celle du Contraste, & de la Ponderation qui composent toutes deux ensemble celle des Attitudes.

Comme il est necessaire en posant un modelle de chercher une Attitude qui dans son Contracte soit naturelle & fasse voir de belles parties, il est de la même necessité de lui donner du relief & de la rondeur. Mais comme le relief & la rondeur d'un objet particulier ne suffit pas dans l'assemblage de plusieurs Figures, & qu'il faut pour la satisfaction des yeux, & pour l'effet du Tout-ensemble qu'il y ait une intelligence de Lumieres & d'Ombres, qu'on appelle le Clair-obscur, on ne peut se dispenser d'en acquerir la connoissance.

Cette intelligence demande une attention particuliere, & l'on en doit avoir une habitude d'autant plus forte, que le Clair-obscur est un des principaux fondemens de la

Peinture, que ſon effet appelle le Spectateur, qu'il ſoûtient la Compoſition du Tableau, & que ſans lui tout le ſoin qu'on auroit pris pour les objets particuliers ſeroit une peine perduë.

Quand on a une fois bien conçû cette partie de la Peinture, il eſt bon pour lui faire prendre de profondes racines dans l'eſprit, de voir avec reflexion les Eſtampes des Maîtres qui ont le mieux entendu les Lumieres & les Ombres, & d'en pénetrer l'intelligence.

Il n'eſt pas ſeulement à propos de voir ces Eſtampes particulieres pour ſe confirmer dans la connoiſſance du Clair-obſcur: mais la vûë des belles Eſtampes en géneral, & des Deſſeins des Grands Maîtres eſt très-utile encore pour nous inſtruire de la maniere dont les plus habiles Peintres ont tourné leurs penſées, dans leurs compoſitions en géneral, & dans leurs Figures en particulier.

Les

Les bonnes Eſtampes, auſſi bien que les bons Deſſeins, ſont encore trés capables d'échauffer notre Genie & de l'exciter à produire quelque choſe de ſemblable. Chaque objet s'exprime par des traits differens pour faire ſentir ſon caractere ; & quand on a deſſiné d'aprés les bons Maîtres, on s'aperçoit aſſez que ces touches ſpirituelles, & que ces differens traits ſont l'ame des Deſſeins : on ſe les imprime dans l'eſprit, & l'on aquiert par là beaucoup plus de diſpoſition & de facilité à remarquer dans la Nature la maniere dont on peut exprimer le caractere de chaque objet. Le jeune Etudiant doit donc faire ſon poſſible pour nourrir ſes yeux par la vûë de ces belles choſes.

Mais pour les imprimer fortement dans la mémoire & pour les faire entrer bien avant dans ſon eſprit, il eſt bon d'en copier & d'en extraire le plus beau & nous régler en cela ſelon les choſes qui

nous manquent & dont nous avons le plus de beſoin, ou vers leſquelles nous nous ſentons attirez par notre Genie. C'eſt dans cette occaſion où des amis éclairez & ſinceres, qui ſouvent connoiſſent mieux que nous mêmes nos foibles & nos penchans, pourroient nous aider de leurs lumieres, s'ils étoient conſultez.

Juſqu'ici la Peinture & la Sculpture ſe ſont donné la main ; parce que je ſuppoſe que le Sculpteur s'eſt exercé à deſſiner ſur le papier, comme je deſire ici que le Peintre pour ſon utilité propre aprenne à modéler.

Il faut preſentement que chacune marche de ſon côté pour arriver heureuſement à leur fin, qui eſt l'imitation de la Nature par differens moyens ; la Sculpture par le relief de la matiere, & la Peinture par les couleurs ſur une ſuperficie plate. C'eſt de celle-ci que j'ay encore à parler pour achever de la

conduire à la fin de ſa carriere.

L'ordre que j'ai indiqué juſqu'ici n'a relation qu'à l'étude du Deſſein, & ce qui me reſte à dire regarde principalement le Coloris.

Pluſieurs Peintres ſont d'avis que dans l'étude du Deſſein on mêle celle du Coloris ; parce que, diſent-ils, pluſieurs bons Deſſinateurs, pour avoir gouté trop longtemps les charmes du Deſſein, en ont tellement rempli leur eſprit, que le Coloris n'y a pû trouver de place ; ou qu'étant trop avancez dans la partie du Deſſein, ils ſe rebutoient facilement de la pratique du Coloris qui leur faiſoit de la peine. Ainſi ils retournoient au plaiſir que leur donnoit l'habitude du Deſſein qu'ils avoient contractée ; parce qu'on fait volontiers ce qu'on fait facilement.

Il eſt certain que ces reflexions ne ſont pas ſans fondement, & que pour s'accomoder à la foibleſſe des hommes qui font preſque tout par

habitude, on pourroit permettre dans le cours du Deſſein, & par intervalle, le maniment du pinceau & de la couleur aux Etudians, afin que s'y étant accoutumez de bonne heure ils n'y trouvaſſent plus que du plaiſir.

Mais ſi l'on veut examiner la ſource de ces inconveniens, on trouvera qu'elle ne vient pas d'avoir manqué de colorier d'aſſez bonne heure : mais d'avoir mal commencé, je veux dire, d'avoir copié d'abord de mauvaiſes choſes, ou d'avoir été ſous la diſcipline d'un Maître qui n'avoit aucuns principes du Coloris.

On revient ordinairement d'un mauvais Deſſein, cela ſe voit dans tous ceux qui deſſinent auſquels la pratique & le changement d'objet & de modéle fait reprendre une route plus correcte & plus approuvée. Mais rien n'eſt plus rare que le changement d'une mauvaiſe habitude dans le Coloris pour en prendre une bonne.

Je ne dis pas que ce changement ſoit impoſſible ; mais il eſt tres rare. Raphaël a ſuivi les Ecoles & la pratique des lieux où il a été élevé, comme Leonard de Vinci, Michelange, Jules Romain & les autres grans Peintres de ces tems là. Et ils ont ainſi paſſé toute leur vie ſans arriver à l'entiere & à la veritable connoiſſance du bon Coloris : & pour parler des gens de notre tems & de notre connoiſſance ; les Diſciples de Voët qui étoient en grand nombre & qui ne manquoient pas d'eſprit, quelques efforts qu'ils ayent faits, n'ont jamais pû ſe deffaire de la mauvaiſe pratique qu'ils avoient ſuivi chez leur Maître. Nous avons encore l'exemple de pluſieurs jeunes Peintres qui pour avoir commencé par copier quelques Tableaux d'un Coloris trivial, en retiennent la maniere dans tout ce qu'ils colorient, & s'en font comme un verre, au travers duquel ils voyent la Nature colorée com-

me ce qu'ils ont accoutumé de peindre. D'où l'on peut inferer qu'un jeune homme qui commence par copier un Tableau mal colorié, avale un poison dont il empoisonnera lui-même tous les Ouvrages qu'il fera dans la suite.

Cependant un jugement solide & une bonne éducation sont audessus des difficultez, & peuvent même rétablir un goût mal affecté dans l'esprit d'un homme docile. Ainsi rien n'empêche qu'on ne puisse placer ici l'étude du Coloris, en laissant la liberté à chacun des Etudians d'interrompre quelquefois pour se desennuyer l'ordre que je viens d'établir.

Le premier soin que demande le Coloris d'un jeune Etudiant est de commencer par copier ce qu'il trouvera de mieux colorié, de plus frais, & de plus librement peint entre les Ouvrages des Grans Maîtres, parmi lesquels Titien, Rubens, & Vandeik tiennent les premiers rangs;

& pour les premiers commencemens, je croirois qu'on tireroit plus d'utilité en copiant Vandeik à cauſe qu'en y aprenant le bon Coloris on y trouve encore la liberté du pinceau.

Comme le Coloris n'eſt eſtimable qu'autant qu'il imite parfaitement la Nature, le jeune Etudiant, aprés quelqu'habitude de la pratique des habiles Gens, doit copier auſſi cette même Nature, l'examiner & la comparer avec les Ouvrages des grans Maîtres qu'il aura copié lui-même. Cette pratique accoutumera ſon goût à l'idée du vrai, & ſes yeux à le voir ſans aucuns nuages.

Le jeune Peintre s'étant formé une bonne habitude & ayant mis ſon goût en état de ne rien aprehender, peut copier des Tableaux de toutes les manieres, s'il y trouve d'ailleurs de quoi entretenir l'activité de ſon Genie.

Mais une étude trés importante

ce ſeroit de faire comme les Abeilles qui tirent de pluſieurs bonnes Fleurs de quoi compoſer leur Miel, & le jeune Peintre à leur imitation doit copier des excellens Tableaux ce qu'il y aura de meilleur pour s'en former une bonne maniere. Il doit faire la même choſe d'aprés les belles productions de la Nature, ſoit Figures, Animaux, ou Païſages. Il en fera un recüeil auquel il doit avoir recours tant pour ſon propre ſervice dans l'exercice de ſon Art, que pour entretenir ſon goût, ou pour nourrir ſa curioſité.

En cet état le jeune Peintre ſe voyant pourvû de toutes choſes, peut voler de ſes propres aîles; & par la lecture, ou par la reflexion, élever ſes penſées, exercer ſon imagination à compoſer differens ſujets, & dans l'execution profiter des beautez dont la Nature lui preſente le choix dans l'abondance de ſes productions.

Mais qu'il obſerve ſur tout de ne faire jamais aucun Tableau qu'il n'en ait fait un leger eſquiſſe colorié, dans lequel il puiſſe s'abandonner à ſon Genie & en regler les mouvemens dans les objets particuliers, & dans l'effet du Tout-enſemble.

Cet eſquiſſe ſe doit faire trés vîte quand le Peintre a fixé ſa penſée, pour ne point perdre le feu de ſon imagination. Cet eſquiſſe étant donc tout informe, comme nous le ſuppoſons, on y peut changer, augmenter, ou diminuer, tant pour la Compoſition, que pour le Coloris. Et quand ſon auteur l'aura réduit, quoique légérement dans l'état qu'il le déſire; il doit avant que d'ébaucher le grand Ouvrage, faire toutes les études néceſſaires d'aprés ce qu'il y a de plus beau dans la Nature & dans l'Antique qui convienne à ſon ſujet; & deſſiner exactement toutes les parties dans leurs places, afin de s'épar-

gner la peine & le chagrin de changer & de faire deux fois le même Ouvrage. Raphaël faiſoit bien davantage : car il colloit pluſieurs papiers enſemble de la grandeur de ſes Tableaux, où aprés avoir deſſiné correctement & mis toutes choſes en place, il calquoit ce carton ſur les fonds ſur leſquels il devoit peindre.

Cependant s'il arrivoit aprés toutes ces precautions qu'il fût à propos de changer quelque choſe pour l'effet du Tableau, il ſeroit de la prudence de n'y pas manquer, & la peine en ſeroit legere n'y ayant rien d'ailleurs à ſe reprocher.

Enfin le Tableau étant achevé, le Peintre doit conſiderer le lieu où il doit être placé, & la diſtance d'où il doit être vû, afin de donner à ſon Ouvrage, par des touches & par des couleurs plus ou moins vigoureuſes, la force & la vie qu'il exigera.

De tous les Genies, je ne croy pas qu'il y en ait un plus libertin que celui de la Peinture, ni qui souffre le frein plus impatiemment. Je ne doute pas même, si l'on en excepte quelques esprits extraordinaires, que plusieurs Peintres quoique sans aucun ordre, ne soient parvenus à se rendre estimables, non pas à la verité sans perdre beaucoup de tems dans la dissipation de leurs études. Mais comme dans une machine la mauvaise disposition des rouës en retarde le mouvement, de même aussi les parties de la Peinture mal arrangées par raport à l'étude qu'on en doit faire, jettent de la confusion dans l'esprit & dans la mémoire, & deviennent par ce moyen difficiles à concevoir & à retenir. D'où il paroît que le parti le plus sûr, est de mettre un ordre à ses études lequel s'accorde avec une raisonnable liberté.



DISSERTATION

Où l'on examine si la Poësie est préferable à la Peinture.

MON dessein n'est pas de soûtenir que la Peinture l'emporte absolument sur la Poësie ; mais je n'ay jamais douté que ces deux Arts ne marchassent de pas égal, ni que l'un & l'autre ne meritassent les mêmes honneurs. J'en ai parlé dans ce sens là, quand l'occasion s'en est presentée, & je n'ai fait que suivre le sentiment des Auteurs les plus celebres. Mais comme les hommes ne s'accordent pas toûjours sur les choses même les mieux établies, je trouve aujourd'hui des Personnes illustres qui

me témoignent de la répugnance à placer la Peinture à côté de la Poësie ; & quelque inclination que j'aye à suivre leurs avis, je suis bien-aise d'examiner cette matiere avec toute l'application dont je serai capable : Car si je suis obligé de me rendre à leur opinion, ils ne desaprouveront pas que je ne le fasse qu'après m'être desabusé moi-même.

Mon but est, non-seulement de ne rien dire, que l'on ne trouve établi dans tous les Ecrivains Anciens & Modernes qui ont parlé du sujet de cette Dissertation ; mais encore je croi qu'il est bon d'avertir qu'en parlant comme je fais de la Poësie & de la Peinture, je les suppose toûjours dans le plus haut degré de perfection où elles puissent arriver.

Ce n'est donc point la Poësie que j'entreprens d'attaquer ; c'est la Peinture que je veux deffendre. Quand à force d'exercice & de re-

flexions la Peinture & la Poëſie ſe furent enfin montrées dans leur plus grand luſtre, des hommes d'un Génie extraordinaire donnerent au Public des Ouvrages & des Regles en l'un & en l'autre genre pour ſervir de guide à la Poſtérité, & pour donner une idée de leur perfection. Cependant ces deux Arts ont été malheureuſement négligez depuis la décadence de l'Empire Romain juſqu'à ces derniers Siecles, que Raphaël & le Titien pour la Peinture, comme Corneille & Racine pour la Poëſie Dramatique ont fait tous leurs efforts pour les reſſuſciter, & pour les porter à leur premier état.

Il y a néanmoins cette difference, que la Poëſie n'a fait que diſparoître, & qu'elle s'eſt conſervée toute pure dans les Ouvrages d'Homere, d'Eſchile, de Sophocle, d'Euripide, d'Ariſtophane, & dans les Regles qu'Ariſtote & Horace nous en ont laiſſées. Ainſi il eſt

conſtant que la route que les Poëtes qui ſont venus depuis devoient ſuivre, étoit toute marquée, & que la véritable idée de la Poëſie ne s'eſt point perduë; ou du moins, il étoit aiſé pour la retrouver de recourir aux Ouvrages, & aux Regles infaillibles dont je viens de parler. Au lieu que la Peinture a été entierement annéantie, ſoit par la perte de quantité de Volumes, qui, au rapport de Pline, en ont été compoſez par les Grecs, ſoit par la privation des Ouvrages dont les Auteurs de ces tems-là nous ont dit tant de merveilles: (car je ne compte que pour très-peu de choſe quelques reſtes de Peinture Antique que l'on voit à Rome.)

Si donc il ne s'eſt rien conſervé qui puiſſe nous donner une idée juſte de la Peinture, comme elle ſe pratiquoit anciennement, c'eſt-à-dire, dans le tems que les Arts étoient dans leur plus grande per-

fection, il eſt certain que la Poëſie ſe faiſant voir encore aujourd'hui dans tout ſon luſtre, peut jetter dans l'eſprit de ceux qui y ſont le plus attachez, une prévention qui les porte à lui donner la preference ſur la Peinture.

Car il faut avoüer qu'il y a beaucoup de gens d'eſprit qui bien loin de regarder la Peinture du côté de la perfection & de l'eſtime où elle étoit chez les Grecs, n'ont pas même donné la moindre attention à cet Art tel que nous le poſſedons à preſents, & que les derniers Siécles l'ont fait renaître: Et ſi ces mêmes Perſonnes font tant que de regarder quelque Ouvrage de Peinture, ils jugent de l'Art par le Tableau, au lieu qu'ils devroient juger du Tableau par l'idée de l'Art.

Cependant quoique nous n'ayions point encore recouvré l'idée de la Peinture dans toute ſon étenduë, & que dans ſon rétabliſſement,

elle n'ait pû avoir pour guides des principes aussi certains, & des Ouvrages aussi parfaits qu'étoient ceux de la Poësie ; rien n'empesche que nous ne puissions en concevoir une idée juste sur les Ouvrages des meilleurs Peintres qui l'ont renouvellée, & sur ce que nous en ont dit ceux mêmes qui nous ont donné les Regles de la Poësie, comme Aristote, & Horace.

Le premier assûre dans sa Poëtique *a*, *Que la Tragedie est plus parfaite que le Poëme Epique ; parce qu'elle fait mieux son effet & donne plus de plaisir.*

Et dans un autre endroit, il dit *b*, *Que la Peinture cause une extrême satisfaction*. La raison qu'il en rend, *c'est qu'elle arrive si parfaitement à sa fin, qui est l'imitation, qu'entre toutes les choses qu'elle imite, celles mêmes que nous ne pourrions voir dans la Nature sans horreur, nous font en Peinture un fort grand plaisir.*

a *Chap.* 27. b *Chap.* 4.

Il ajoûte à cette raiſon, *Que la Peinture inſtruit, & qu'elle donne matiere de raiſonner, non-ſeulement aux Philoſophes, mais à tout le Monde.*

Dans ce raiſonnement, Ariſtote qui meſure la beauté de ces deux Arts, par le plaiſir qu'ils donnent, par la maniere dont ils inſtruiſent, & par celle dont ils arrivent à leur fin, dit que la Peinture donne un plaiſir extréme, qu'elle inſtruit plus géneralement, & qu'elle arrive trés-parfaitement à ſa fin. Ce Philoſophe eſt donc fort éloigné de préferer la Poëſie à la Peinture.

Pour Horace, *a* il déclare nettement que la Poëſie & la Peinture ont toûjours marché de pas égal, & qu'elles ont eu dans tous les tems le pouvoir de nous repreſenter tout ce qu'elles ont voulu.

Mais quand nous n'aurions pas

a *Art Poët.*

ces autoritez, nos ſens & la raiſon nous diſent aſſez que la Poëſie ne fait entendre aucun évenement que la Peinture ne puiſſe faire voir. Il y a long-temps qu'elles ont été reconnuës pour deux Sœurs qui ſe reſſemblent ſi fort en toutes choſes, qu'elles ſe prétent alternativement leur office & leur nom: on appelle communément la Peinture une Poëſie muette, & la Poëſie, une Peinture parlante.

Elles demandent toutes deux un Genie extraordinaire qui les emporte plûtôt qu'il ne les conduit: & nous voyons que la Nature par une douce violence a engagé les grans Peintres & les grans Poëtes dans leurs Profeſſions, ſans leur donner le tems de déliberer & d'en faire choix. Que ſi nous voulons pénetrer dans leurs excellens Ouvrages, nous y trouverons une ſecrette influence qui paroît avoir quelque choſe de plus qu'humain. *Il y a un Dieu au dedans de*

nous-mêmes, dit Ovide a parlant des Poëtes, *lequel nous échauffe en nous agitant*. Et Suidas dit, *Que ce fameux Sculpteur Phidias, & que Zeuxis ce Peintre incomparable, tous deux transportez par un antousiasme, ont donné la vie à leurs Ouvrages.*

La Peinture & la Poësie tendent à même fin, qui est l'imitation; & il semble, dit un Sçavant Auteur, que non-contentes d'imiter ce qui est sur la Terre, elles ayent été jusques dans le Ciel observer la majesté des Dieux pour en faire part aux hommes, comme elles peignent les hommes pour en faire des demi-Dieux. C'est dans ce sens-là que Charles-Quint b *faisoit loire non-seulement de s'être rendu des Provinces tributaires : mais d'avoir obtenu trois fois l'immortalité par les mains du Titien.*

Toutes deux sont occupées du soin de nous imposer, & pourvû que nous voulions leur donner nôtre

a *Fastes*, *Liv.* 6. b *Ridolfi.*

attention, elles nous transſportent comme par un effet de magie d'un Païs dans un autre. *a*

Leurs proprietez ſont de nous inſtruire en nous divertiſſant, de former nos mœurs & de nous exciter à la vertu en repreſentant les Heros & les grandes actions. C'eſt ce qui fait dire à Ariſtote *b*, *que les Sculpteurs & les Peintres nous enſeignent à former nos mœurs par une Méthode plus courte & plus efficace que celle des Philoſophes, & qu'il y a des Tableaux & des Sculptures auſſi capables de corriger les vices que tous les préceptes de la Morale.*

Toutes deux conſervent exactement l'unité du lieu, du tems, & de l'objet.

Toutes deux ſont fondées ſur la force de l'imagination pour bien inventer leurs productions, & ſur la ſolidité du jugement pour les

a *Et modo me Thebis, modo ponat Athenis.* Hor. Epiſt. 1. Lib. 2.

b *Politique. S. 5.*

bien conduire. Elles ſçavent choiſir des ſujets qui ſoient dignes d'elles, & ſe ſervir des circonſtances & des accidens qui les font valoir, comme elles ſçavent rejetter tout ce qui leur eſt contraire, ou qui ne merite pas d'être repreſenté.

Enfin la Peinture & la Poëſie partant du même lieu, tiennent la même route, arrivent à la même fin, & tirent leur plus grande eſtime des premiers tems, où la magnificence & la delicateſſe ont paru avec plus d'éclat.

Les Poëtes de ces tems là ont receu des honneurs & des recompenſes infinies, ils ont été excitez par des prix que l'on donnoit à ceux dont les pieces avoient un ſuccés plus heureux que celles de leurs concurrens : & tous les genres de Poëſie ont eu leurs loüanges & leurs protecteurs.

On a vû Virgile & Horace, *a* comblez de bienfaits par Auguſte ;

a *Donat.*

Terence en commerce d'amitié avec Lelius & Scipion le vainqueur de Cartage : Ennius cheri de Scipion l'Affricain & enterré dans le *a* Sepulcre des Scipions sur lequel on lui éleva une Statuë : Euripide tant de fois applaudi de toute la Grece, *b* élevé aux premiers honneurs par Archelaüs Roy de Macedoine, & regretté des Atheniens par un deüil public : Homere reveré de toute l'Antiquité & souvent honnoré par des Autels & des sacrifices, *c*. Alexandre visitant le tombeau d'Achille : Heureux, s'écri-at-il, d'avoir pû trouver un Homere qui chantât ses loüanges ! Ce Prince ne marchoit jamais sans les Oeuvres d'Homere, il les lisoit incessamment & il les plaçoit même sous son chevet en se mettant au lit. *d* Un jour qu'on lui presenta une cassette d'un prix inestimable, bijou

a *Cic. pro. Archia. Val. Max.*
b *Solin. Thomassin.*
c *Vie d'Homere.*
d *Plutarque.*

le plus precieux de la dépoüille de Darius, ſes Courtiſans lui demanderent à quel uſage il la deſtinoit? A renfermer les Oeuvres d'Homere, leur répondit-il.

Mais que n'a point fait ce même Alexandre pour les Peintres? Quelles marques d'eſtime & d'amour ne leur a-t-il point données? * Il ordonna que la Peinture tiendroit le premier rang parmi les Arts liberaux, qu'il ne ſeroit permis qu'aux Nobles de l'exercer, & que dès leur plus tendre jeuneſſe ils commenceroient leurs exercices par apprendre à deſſiner. En cela il regardoit le Deſſein comme la choſe la plus capable de diſpoſer l'eſprit au bon goût, à la connoiſſance des autres Arts & à juger de la beauté de tous les objets du monde.

Il viſitoit ſouvent les Peintres, & prenoit plaiſir à s'entretenir avec Apelle des choſes qui regardoient

* *Pline* 38. 10.

la

la Peinture. *Pline dit, *que touché de la beauté de l'une de ses Esclaves appellée Campaspe qu'il aimoit éperduëment, il la fit peindre par Apelle; & s'étant apperçû qu'elle avoit frappé le cœur du Peintre du même trait dont il se trouvoit luy-même atteint, il luy en fit un present, ne pouvant recompenser plus dignement cet Ouvrage qu'en se privant de ce qu'il aimoit avec passion.*

* Ciceron rapporte que si Alexandre défendit à tout autre Peintre qu'à Apelle de le peindre, & à tout autre Sculpteur qu'à Lisippe de faire sa Statuë, ce ne fut pas seulement par l'envie d'être bien representé; mais par l'envie qu'il avoit de ne rien laisser de luy qui ne fut digne de l'immortalité, & par l'estime singuliere qu'il avoit pour ces deux Arts. Aussi ne feraije point ici de difference entre la Peinture & la Sculpture : car celle-ci n'a rien que la Peinture ne doi-

* *Ep. fam.* 12. *l.* 5.

ve bien entendre pour être parfaite, & ce que la Sculpture a de plus beau lui eſt commun avec la Peinture. Ces deux Arts ſe ſont maintenus de tous les tems dans un même degré de perfection : Les Peintres & les Sculpteurs ont toûjours vecû dans une loüable jalouſie ſur la beauté & ſur l'eſtime de leurs Ouvrages, comme ils font encore aujourd'hui. Et ſi les Sculptures Antiques ont été l'admiration des Anciens, comme elles ſont l'étonnement des Modernes, que peut-on concevoir de la Peinture de ces mêmes tems-là ; puiſqu'avec le goût, & la regularité de ſon Deſſein, elle a dû s'attirer toutes les loüanges que meritent les effets ſurprenans de ſon Coloris.

Mais ſi nous voulons remonter audelà du temps d'Alexandre, nous trouverons que Dieu même rendit cet Art honnorable en faiſant part de ſon intelligence, de ſon eſprit & de ſa ſageſſe à Beſeléel * & à Oo-

* *Exode.* 31. *Joſephe.*

liab qui devoient embelir le Temple de Salomon, & le rendre respectable par leurs Ouvrages.

Si nous regardons la maniere dont la Peinture a été recompensée, nous verrons que les Tableaux des excellens Peintres étoient achetez à pleines mesures de pieces d'or *a* sans compte & sans nombre : d'où Quintilien infere, que rien n'est plus noble que la Peinture, puisque la plupart des autres choses se marchandent, & ont un prix, & qu'au contraire la Peinture n'en à point.

b Une seule Statuë de la main d'Aristide fut vendue 375. talens, une autre de Policlete six vint mille Sesterces : *c* Et le Roy de Nicomedie voulant affranchir la ville de Gnide de plusieurs tribus pourvû qu'elle lui donnât cette *d* Venus de

a *In nummo aureo mensuram accepit non numero.*

b *Pline.* 10. 35.

c *Cic l.* 1. *Ep.* 7. *à Atticus.*

d *Ælian hist. d.*

la main de Praxitelle qui y attiroit toutes les années un concours infini de gens ; *a* les Gnidiens aimerent mieux demeurer toûjours tributaires que de lui donner une Statuë qui faiſoit le plus grand ornement de leur ville.

Il s'eſt même trouvé d'excellens Peintres, & d'excellens Sculpteurs qui penetrez du mérite de leur Art conſacrerent aux Dieux leurs Ouvrages, croyant que les hommes en étoient indignes. *b* Et la Grece touchée de reconnoiſſance envers le celebre Polignote qui lui avoit donné des Tableaux que tout le monde admiroit, lui fit des entrées magnifiques dans les villes où il avoit fait quelque Ouvrage : & elle ordonna par un decret du Senat d'Atenes, qu'il ſeroit défrayé aux dépens du Public dans tous les lieux où il paſſeroit.

Auſſi la Peinture étoit alors ſi

a *Cic. contre Verres.*
b *Plut. op.*

honnorée que les habiles Peintres de ces tems-là ne peignoient ſur aucune choſe qui ne pût être tranſportée d'un lieu à un autre, & qu'on ne pût garantir d'un embraſement. *Ils ſe ſeroient bien gardez*, dit Pline, *de peindre contre un mur qui n'auroit pû apartenir qu'à un Maître, qui ſeroit toûjours demeuré dans un même lieu, & qu'on n'auroit pû dérober à la rigueur des flammes. Il n'étoit pas permis de retenir comme en priſon la Peinture ſur les murailles, elle demeuroit indifferemment dans toutes les Villes, & un Peintre étoit un bien commun à toute la Terre.*

L'on portoit même juſqu'au reſpect l'honneur que l'on rendoit à cet Art : le Roy Demetrius en donna des marques memorables au Siege de Rhodes, où il ne pût s'empêcher d'employer une partie du tems qu'il devoit aux ſoins de ſon armée, à viſiter Protogene qui faiſoit alors le Tableau de Jaliſus

Cet Ouvrage, dit Pline, *empêcha le Roy Demetrius de prendre Rhodes dans l'aprehension qu'il avoit de brûler les Tableaux de ce grand Peintre; & ne pouvant mettre le feu dans la Ville par un autre côté que celui où étoit le Cabinet de cet homme illustre, il aima mieux épargner la Peinture que de recevoir la victoire qui lui étoit offerte. Protogene*, poursuit le même Pline, *travailloit alors dans un jardin hors de la Ville prés du Camp des Ennemis, & il y achevoit assiduement les Ouvrages qu'il avoit commencez, sans que le bruit des armes fût capable de l'interrompre: mais Demetrius l'ayant fait venir & lui ayant demandé avec quelle confiance il osoit travailler au milieu des Ennemis, le Peintre répondit, Qu'il sçavoit fort bien que la guerre qu'il avoit entreprise étoit contre les Rodiens & non pas contre les Arts. Ce qui obligea le Roi de lui donner des gardes pour sa sureté, étant ravi de pouvoir conserver la main qu'il avoit*

sauvée de l'insolence des Soldats.

De grans personnages ont aimé la Peinture avec passion, & s'y sont exercez avec plaisir : entr'autres Fabius, l'un de ces fameux Romains qui au raport *a* de Ciceron, lorsqu'il eut goûté la Peinture & qu'il s'y fut exercé, voulut être apellé *Fabius Pictor.* Par là il vouloit donner un nouveau lustre à sa naissance, selon l'idée que l'on avoit alors de la Peinture : car ce qui est admirable en cet Art, dit Pline, c'est qu'il rend les *b* Nobles encore plus nobles & les Illustres plus illustres. Turpilius Chevalier Romain, Labeon Preteur & Consul, les Poëtes Ennius & Pacuvius, Socrate, Platon, Metrodore, Pyrron, Commode, Vespasien, Neron, Alexandre Severe, Antonin, & plusieurs autres Empereurs, & Rois n'ont pas tenu au dessous

a *In Bruto.*

b *Mirum in hac Arte est quod nobiles viros nobiliores facit.* 34. 8.

d'eux d'y employer une pratie de leurs tems.

On ſçait avec quel ſoin les grans Princes ont ramaſſé dans tous les tems quantité de Tableaux des grans Maîtres, & qu'ils en ont fait un des plus precieux ornemens de leur Palais. On voit encore tous les jours combien ce plaiſir eſt ſenſible aux grans Seigneurs, & aux gens d'eſprit qui ont du goût pour les bonnes choſes. On ſçait avec quelle d'iſtinction les habiles Peintres de ces derniers tems ont été traitez des Têtes couronnées, & à quel point le Titien & Leonard de Vinci furent eſtimez des Princes qu'ils ſervoient. Celui-ci mourut *a* entre les bras de François premier, & le Titien donna tant de jalouſie *b* aux Courtiſans de Charles-Quint qui ſe plaiſoit dans la converſation de ce Peintre, que cet Empereur fut contraint de leur dire, qu'il ne manqueroit jamais de Cour-

a *Vaſari.* b *Ridolfi.*

tiſans, mais qu'il n'auroit par toûjours un Titien. On ſçait encore que ce Peintre ayant un jour laiſſé tomber un pinceau en faiſant le portrait de Charles-Quint, cet Empereur le ramaſſa, & que ſur le remerciment & l'excuſe que le Titien lui en faiſoit, il dit ces paroles, Titien merite d'être ſervi par Ceſar. *a*

Mais ſuppoſé que l'idée de la Peinture, à la conſiderer dans ſa perfection ne ſoit pas encore bien établie; ſi celle que l'on conçoit aujourd'hui n'avoit pas un fond de merite par toutes les connoiſſances qu'elle renferme & par tout ce qu'elle eſt capable de produire ſur les eſprits, d'où viendroit la paſſion que les grans Seigneurs & tant de gens d'eſprit ont pour elle, & que ceux même qui ont de l'indifference pour cet Art, n'oſeroient l'avoüer ſans rougir?

C'eſt un mal, *b* dit un auteur grave, *de n'aimer pas la Peinture, &*

a *Ridolfi.* b *Dion Chriſoſtome. or.* 12.

de lui refuser l'estime qui lui est duë : car celui qui le fait par ignorance, est bien malheureux de ne pouvoir discerner toutes les beautez qu'il y a dans le monde ; & celui qui le fait par mépris, est bien méchant de se déclarer ennemi d'un Art qui travaille à honnorer les Dieux, à instruire les hommes, & à leur donner l'immortalité.

Pour les effets que la Poësie & la Peinture font sur les esprits, il est certain que l'une & l'autre sont capables de remuer puissamment les passions ; & si les bonnes pieces de theâtre ont tiré & tirent encore tous les jours des larmes de leurs Spectateurs, la Peinture peut faire la même chose quand le sujet le demande, & qu'il est, comme nous le supposons bien exprimé. *a* Gregoire de Nice aprés avoir fait une longue description du sacrifice d'Abraham, dit ces paroles : *J'ay souvent jetté les yeux sur un Tableau*

a Or. de la Divin. du Fils & du S. Esprit.

qui represente ce Spectacle digne de pitié, & je ne les ay jamais retirez sans larmes, tant la Peinture a sçu representer la chose comme si elle se passoit effectivement.

La fin de la Peinture, comme de la Poësie, est de surprendre de telle sorte que leurs imitations paroissent des veritez. Le Tableau de Zeuxis, où il avoit peint un Garçon *a* qui portoit des raisins, & qui ne fit point de peur aux oiseaux, puisqu'ils vinrent bequeter ces fruits, est une marque que la Peinture de ces tems-là avoit accoutumé de tromper les yeux en tous les objets qu'elle representoit. Cette figure ne fut en effet censurée par Zeuxis même, que parce qu'elle n'avoit pas trompé.

Voilà à peu prés les rapports naturels que la Peinture & la Poësie ont ensemble, & qui ont de tout tems, comme dit Horace, permis également aux Peintres & aux

a *Pline.* 35. 10.

Poëtes de tout oser. Mais il ajoûte que cette liberté ne doit pas les porter à produire rien qui soit hors de la vrai-semblance, comme à joindre les choses douces avec les améres, ni les Tigres avec les Agneaux.

Cette idée generale l'oblige ensuite à nous donner des moyens communs qui puissent conduire les Peintres & les Poëtes par les voyes du bon sens & de la raison : car on voit dans l'une des Satires de cet Auteur *, qu'il aimoit extrémement la Peinture, & qu'il passoit pour un fin Connoisseur.

Cependant les preceptes qu'il nous a laissez ne regardent que la teorie de ces deux Arts, lesquels different seulement dans la pratique & dans l'execution. Cette pratique de la Poësie se remarque, dans la Diction & dans la Versification, supposé que la Versification soit de l'essence de la Poësie. On pourroit y ajoûter la Décla-

* *Sat.* 3. . 2.

mation à cauſe qu'elle eſt le nerf de la parole, & que ſans elle on ne ſçauroit bien repreſenter les mœurs & les actions des hommes, qui eſt cependant la fin de la Poëſie. Et l'execution de la Peinture, conſiſte dans le Deſſein, & dans le Coloris.

Ces differentes manieres d'executer la Peinture & la Poëſie, ont leurs prix & leurs difficultez; mais l'execution de la Peinture demande beaucoup plus d'étude & de tems que celle de la Poëſie : Car la Diction s'acquiert par la Grammaire, & par le bon uſage, & cela eſt commun à tous les honnêtes gens par l'obligation où ils ſont de bien parler leur Langue; quoique la facilité de s'exprimer purement, nettement, & élegamment ſoit encore le fruit d'une ſerieuſe étude. La Declamation dont Quintilien traite fort exactement ſans laquelle, dit-il, l'Imitation eſt imparfaite, & qui eſt l'ame de l'éloquence, dé-

pend de peu de principes, & presqu'entierement des talens naturels ; & la Versification consiste dans la mesure harmonieuse , dans le tour du vers , & dans la rime ; & quoique ces choses demandent de la réflexion , de la lecture, & de la pratique, elles s'apprennent néanmoins assez facilement.

Il n'en est pas de même du Dessein & du Coloris; l'un & l'autre exigent une infinité de connoissances, & une étude opiniâtrée. Le Dessein demande un exercice qui produise une si grande justesse de la vûë pour connoître les differentes dimentions des objets visibles , & une si grande habitude pour en former les contours , que le Compas, comme disoit Michel-Ange , doit être plutôt dans les yeux que dans les mains.

Le Dessein suppose la sçience du corps humain , non-seulement, comme il se voit ordinairement : mais comme il doit être pour être

parfait, & ſelon la premiere intention de la nature. Il eſt fondé ſur la connoiſſance de l'Anatomie, & ſur des proportions tantôt fortes & robuſtes, & tantôt délicates & élegantes, ſelon qu'elles conviennent aux âges, aux ſexes, & aux conditions differentes: & cela ſeul demande des études & des reflexions de beaucoup d'années.

Ce même Deſſein oblige encore le Peintre à poſſeder parfaitement la Geométrie pour pratiquer exactement la Perſpective dont il a un beſoin indiſpenſable dans toutes ſes opérations. Il exige une habitude des racourcis & des contours dont la varieté eſt auſſi grande que le nombre des attitudes eſt infini.

Enfin le Deſſein renferme encore la connoiſſance de la Phiſionomie & l'expreſſion des paſſions de l'ame, partie ſi néceſſaire & ſi eſtimable dans la Peinture.

Le Coloris regarde l'incidence

des lumieres, l'artifice du Clair-obſur ; les couleurs locales, la ſimpatie & l'antipathie des couleurs en particulier, l'accord & l'union qu'elles doivent avoir entr'elle, leur perſpectivive Aëriene, & l'effet du Tout-enſemble : Et toutes ces connoiſſances dépendent de la Phiſique la plus fine & la plus abſtraite.

Je n'aurois jamais fait ſi je voulois parcourir tous les moyens qu'a la Peinture d'exprimer tout ce qu'elle médite ; & l'on voit aſſez par tout ce que je viens de dire, qu'elle ne manque pas de reſſorts non plus que la Poëſie pour plaire aux hommes, pour leur impoſer, & pour ébranler leurs eſprits.

Mais quoique la Peinture & la Poëſie ſoient deux ſœurs qui ſe reſſemblent en ce qu'elles ont de plus ſpirituel, on pourroit neanmoins atribuer à la Peinture pluſieurs avantages ſur la Poëſie, & je me contenterai d'en toucher ici quelques-uns.

En effet, si les Poëtes ont le choix des Langues, dès qu'ils se sont déterminez à quelqu'une de ces Langues, il n'y a qu'une Nation qui les puisse entendre : & les Peintres ont un langage, lequel (s'il m'est permis de le dire) à l'imitation de celuy que Dieu donna aux Apôtres, se fait entendre de tous les Peuples de la Terre.

D'ailleurs la Peinture se développe, & nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup : la Poësie ne va à son but, & ne produit son effet qu'en faisant succeder une chose à une autre. Or ce qui est serré est bien plus agréable, dit Aristote, & touche bien plus vivement que tout ce qui est diffus : & si la Poësie augmente le plaisir par la varieté des épisodes, & par le détail des circonstances, la Peinture peut en representer tant qu'elle voudra, & entrer dans tous les évenemens d'une action, en multipliant ses Tableaux ; & de

quelque maniere qu'elle expose ses Ouvrages, elle ne fait point languir son Spectateur : le plaisir qu'elle donne est donc plus vif que celuy de la Poësie.

On peut encore accorder cét avantage à la Peinture, qu'elle vient à nous par le sens le plus subtil, le plus capable de nous ébranler, & d'émouvoir nos passions, je veux dire par la vûë : *car les choses,* dit Horace, *qui entrent dans l'esprit par les oreilles, prennent un chemin bien plus long que celles qui y entrent par les yeux ; qui sont des témoins plus fideles & plus seurs que les oreilles.*

Si aprés ce premier mouvement on regarde les effets qu'elle produit sur l'esprit, il faut tomber d'accord que la Poësie comme la Peinture a la proprieté d'instruire; mais celle-cy le fait plus generalement. Elle instruit les ignorans aussi bien que les doctes ; sans son secours il est difficile de bien pe-

netrer dans le reſte des Arts ; parce qu'ils ont beſoin de Figures démonſtratives pour être bien entendus. Et ce n'eſt que par la perte de ces mêmes Figures que les livres de Vitruve & de Hieron l'ancien qui a traité des Machines nous paroiſſent ſi obſcurs. De quelle utilité n'eſt-elle pas dans les livres de Voyages ? & y a-t'il quelque ſcience à laquelle ſon ſecours ne ſoit pas néceſſaire pour ſa parfaite intelligence ? La Topographie, les Médailles, les Deviſes, les Emblêmes, les livres de Plantes, & ceux des Animaux peuvent-ils ſe paſſer du ſecours que la Peinture eſt toûjours prête à leur donner ?

Pour commencer par l'Hiſtoire Sainte, quelle joye pleine de veneration n'aurions-nous pas, ſi la Peinture avoit pû nous conſerver juſqu'à preſent, le Temple que Salomon avoit bâti dans ſa magnificence ? Quel plaiſir n'aurions-nous point à lire l'Hiſtoire de Pau-

ſanias, lequel nous décrit toute la Grece, & qui nous y conduit, comme par la main, ſi ſon diſcours étoit accompagné de figures démonſtratives ?

La principale fin du Poëte eſt d'imiter les mœurs & les actions des hommes : la Peinture a le même objet : mais elle y va d'une maniere bien plus étenduë : car on ne peut nier qu'elle n'imite Dieu dans ſa Toute-puiſſance ; c'eſt-à-dire dans la Création des choſes viſibles. Le Poëte peut bien en faire la deſcription par la force de ſes paroles : mais les paroles ne ſeront jamais priſes pour la choſe même, & n'imiteront point cette Toute-puiſſance qui d'abord s'eſt manifeſtée par des Créatures viſibles. Au lieu que la Peinture avec un peu de couleurs, & comme de rien, forme & repreſente ſi bien toutes les choſes qui ſont ſur la Terre, ſur les Eaux, & dans les Airs, que nous les croyons veri-

tables : Car l'eſſence de la Peinture eſt de ſéduire nos yeux & de nous ſurprendre.

Je ne veux point ici obmettre une choſe qui eſt en faveur de la Poëſie ; c'eſt que les Epiſodes font d'autant plus de plaiſir dans la ſuite d'un Poëme qu'elles y ſont inſerées & liées imperceptiblement ; au lieu que la Peinture peut bien repreſenter tous les faits d'une Hiſtoire par ordre en multipliant ſes Tableaux : mais elle n'en peut faire voir ni la cauſe, ni la liaiſon.

Aprés avoir expoſé le parallelle de ces deux Arts, il me reſte encore à détruire quelques objections que l'on m'a faites.

On m'objecte donc, que la Peinture emprunte de la Poëſie, qu'Ariſtote dit que les Arts qui ſe ſervent du ſecours de la main ſont les moins nobles, enfin que la Poëſie eſt toute ſpirituelle, au lieu que la Peinture eſt en partie ſpirituelle & en partie materielle.

A quoi je réponds, que le ſecours mutuel des Arts juſtifie qu'ils ne peuvent ſe paſſer l'un de l'autre: Et la Peinture n'emprunte pas plus de la Poëſie, que la Poëſie emprunte de la Peinture. Cela eſt ſi vrai, que les fauſſes Divinitez qui ont donné lieu aux Fables n'ont été employées par les Poëtes dans leurs fictions, que parce que les Peintres & les Sculpteurs les avoient premierement expoſées aux yeux des Egyptiens pour les adorer.

Ovide tout Poëte qu'il eſt dit *a*, que Venus cette Déeſſe que la plume des Auteurs a renduë ſi celebre ſeroit encore dans le fond des Eaux, ſi le pinceau d'Apelle ne l'avoit fait connoître. De ſorte qu'à cét égard, ſi la Poëſie a publié les beautez de Venus, la Peinture en avoit tracé la figure & le caractére.

a *De Arte am.*
Si Venerem Cous numquam pinxiſſet Apelles,
Merſa ſub æquoreis illa lateret aquis.

Horace qui avoit veritablement beaucoup de goût pour la Peinture, mais qui devoit ſa fortune & ſa réputation à la Poëſie, dit que les Peintres & les Poëtes ſe ſont toûjours donné la permiſſion de tout entreprendre. Ainſi il avoüe qu'en matiere de fiction, leur Empire eſt de la même étenduë, comme il eſt ſans bornes & ſans contrainte.

Si des Fables nous voulons paſſer à l'Hiſtoire qui eſt une autre ſource où les Peintres & les Poëtes puiſent également, nous trouverons qu'à la réſerve des Ecrivains Sacrez, la plûpart des Auteurs ont écrit ſelon leur paſſion, ou ſelon les Memoires qu'on leur a donnez, qu'ainſi ils nous ont laiſſé des doutes ſur beaucoup de faits qu'ils ont ſouvent rapportez diverſement.

Mais les faits Hiſtoriques les plus conſtants au ſentiment des habiles, ſont ceux que nous voyons établis, ou confirmez par les Mé-

d'ailles & les bas-reliefs Antiques, ou par les Peintures dont les prémiers Chrétiens ont décoré les lieux soûterrains où ils faisoient l'exercice de leur Religion: & ces lieux se trouvent à Rome, & en d'autres endroits d'Italie. Baronius dit, que le Peuple Romain ayant découvert une autre Ville sous terre, fut ravi d'y voir representé en Peintures les choses qu'il avoit lûes dans ses Histoires. En effet Bosius & Severan qui ont écrit de gros Volumes de la Rome souteraine nous découvrent dans les Peintures qui s'y sont conservées jusqu'aujourd'hui, l'Antiquité de nos Sacremens, la maniere dont les prémiers Chrétiens faisoient leurs prieres, & dont ils enterroient les Martyrs, & plusieurs autres connoissances qui regardent les Mystéres de nôtre Religion.

Que n'apprenons nous pas des Médailles & des Sculptures Antiques,

ques, la diverſité des Temples, des Autels, des Victimes, des Vaſes, des Ornemens du Pontificat, & de tout ce qui ſervoit aux Sacrifices, toutes les ſortes d'Armes, de Chariots, de Navires; les inſtrumens ſervant à la Guerre pour attaquer & pour deffendre les Villes; toutes les Couronnes différentes pour marquer les diverſes ſortes de Dignitez & de Victoires: tant d'ornemens de têtes pour les Femmes, tant d'habits différens ſelon les tems & les lieux, dans la Paix & dans la Guerre. Y a-t'il des Livres qui puiſſent nous donner des connoiſſances auſſi certaines ſur les Coûtumes & ſur les autres choſes qui étoient en uſage chez les Romains, que celles que nous tirons des Sculptures qui ont été faites de leur tems. Les bas-reliefs des Colonnes Trajane & Antoniane ſont des livres muets où l'on ne trouve pas, à la vérité, les noms des choſes: mais les choſes mêmes qui

ſervoient dans le commerce de la vie, du tems au moins des Empereurs dont ces Colonnes portent le nom.

Ceux qui ont écrit de la Religion des anciens Romains, de leur maniere de camper, des Simboles allegoriques, de l'Iconologie, & des Images des Dieux, n'ont point eu de meilleures raiſons pour prouver ce qu'ils ont enſeigné, que les Monumens antiques des Bas-reliefs & des Médailles. Enfin ces Ouvrages & les Peintures anciennes dont on vient de parler ſont les ſources de l'érudition la plus aſſurée. Et c'eſt de là que nous voyons dans un grand nombre de Sçavans cette vive curioſité des Médailles, des Pierres gravées, & de tout ce qui dans les beaux Arts porte le caractére de l'Antiquité. Il s'enſuit donc de tout ce que je viens de dire touchant la Fable & l'Hiſtoire, que la Poëſie emprunte du moins autant de la Peinture, que la

Peinture emprunte de la Poëſie.

A l'égard de ce que dit Ariſtote, que les Arts qui ſe ſervent du ſecours de la main ſont les moins nobles, & de ce que l'on ajoûte, que la Poëſie eſt toute ſpirituelle, au lieu que la Peinture eſt en partie ſpirituelle & en partie materielle ; on répond, que la main n'eſt à la Peinture que ce que la parole eſt à la Poëſie. Elles ſont les Miniſtres de l'eſprit & le canal par où les penſées ſe communiquent. Pour ce qui eſt de l'eſprit, il eſt égal dans ces deux Arts. Le même Horace qui nous a donné des Regles ſi excellentes de la Poëſie dit, [a] *qu'un Tableau tient également en ſuſpend les yeux du corps & ceux de l'eſprit.*

Ce qu'on veut appeller partie materielle dans la Peinture n'eſt autre choſe que l'execution de la partie ſpirituelle qu'on lui accor-

a *Suſpendit picta vultum mentemque Tabella.* Epiſt. 1. lib. 2.

de, & qui eſt proprement l'effet de la penſée du Peintre, comme la déclamation eſt l'effet de la penſée du Poëte.

Mais il faut bien un autre Art pour executer la penſée d'un Tableau que pour déclamer une Tragédie. Pour celle-cy, il y a peu de préceptes à ajoûter aux talens extérieurs de la Nature; & l'execution de la Peinture demande beaucoup de reflexion & d'intelligence. Il ſuffit preſqu'uniquement au Déclamateur de s'abandonner à ſon talent, & d'entrer vivement dans ſon ſujet; & je ſçai que le Comedien Roſcius s'en acquitoit avec tant de force, que pour cela ſeul, il meritoit, dit *a* Ciceron, d'être fort regretté des honnêtes-gens, ou plûtôt de vivre toûjours. Mais le Peintre ne doit pas ſeulement entrer dans ſon ſujet, quand il l'execute, il faut encore qu'il ait, comme nous l'avons

a *Pro Archia.*

dit, une grande connoiſſance du Deſſein & du Coloris, & qu'il exprime finement les differentes phiſionomies, & les differens mouvemens des paſſions.

La main n'a aucune part à toutes ces choſes, qu'autant qu'elle eſt conduite par la tête. Ainſi à proprement parler, il n'y a rien dans la Peinture qui ne ſoit l'effet d'une profonde ſpéculation. Il n'y a pas juſqu'au maniment du pinceau dont le mouvement ne contribuë à donner aux objets l'eſprit & le caractére.

On m'oppoſe de plus la faculté de raiſonner, & l'on dit que ce précieux appanage de l'Homme qui ſe rencontre dans la Poëſie avec tous ſes ornemens, ne ſe trouve pas dans la Peinture.

Tout ce que je viens de dire ſeroit plus que ſuffiſant pour ſatisfaire à cette objection : mais il eſt bon de l'éclaircir pour y bien répondre.

Il eſt à remarquer que les Arts n'étant que des imitations, le Raiſonnement qui eſt dans un Ouvrage ne ſe paſſe que dans l'eſprit de celui qui en juge. Il eſt donc queſtion de faire voir que le Spectateur trouve du Raiſonnement dans la Peinture, comme l'Auditeur dans la Poëſie.

On entend par le mot de Raiſonnement, ou la cauſe & la raiſon par laquelle l'Ouvrage fait un bon effet, ou l'action de l'entendement qui connoît une choſe par une autre, & qui en tire des conſequences.

Si par le mot de Raiſonnement on entend la cauſe & la raiſon par laquelle l'Ouvrage fait un bon effet, il y a autant de Raiſonnement dans la Peinture que dans la Poëſie, parce qu'elles agiſſent l'une & l'autre en vertu de leurs principes.

Si par le mot de Raiſonnement on entend l'action de l'entendement qui infere une choſe par la

connoiſſance d'une autre, il ſe trouve également dans la Poëſie & dans la Peinture, quand l'occaſion s'en preſente. Le plus ſeur moyen de rendre cette vérité ſenſible, eſt de la démontrer dans des Ouvrages qui ſoient ſous nos yeux, & auſquels il ſoit aiſé d'avoir recours. Les Tableaux de la Galerie de Luxembourg qui repreſentent la Vie de Marie de Medicis en feront autant de preuves; & je me ſervirai de celui où eſt peinte la naiſſance de Loüis XIII. parce qu'il eſt le plus connu.

En voyant ce Tableau on infere, par exemple, que l'accouchement arriva le matin, parce qu'on y remarque le Soleil qui s'éleve avec ſon char, & qui fait ſa route en montant. On infere auſſi que cét accouchement fut heureux par la conſtellation de Caſtor que le Peintre a mis au haut du Tableau, & qui eſt le ſimbole des évenemens favorables. A côté du Ta-

bleau eſt la Fécondité qui tournée vers la Reine lui montre dans une corne d'abondance cinq petits Enfans, pour donner à entendre que ceux qui naîtront de cette Princeſſe iront juſqu'à ce nombre. Dans la Figure de la Reine, on juge facilement par la rougeur de ſes yeux, qu'elle vient de ſouffrir dans ſon accouchement : Et par ces mêmes yeux amoureuſement tournez du côté de ce nouveau Prince, joints aux traits du viſage que le Peintre a divinement ménagez, il n'y a perſonne qui ne remarque une double paſſion, je veux dire un reſte de douleur avec un commencement de joye, & qui n'en tire cette conſequence, que l'amour maternel & la joye d'avoir mis un Dauphin au monde, ont fait oublier à cette Princeſſe les douleurs de l'enfantement. Les autres Tableaux de cette Galerie qui ſont tous allegoriques donnent lieu de tirer des conſequen-

ces par les ſimboles qui conviennent aux ſujets, & aux circonſtances que le Peintre a voulu traiter.

Il n'y a point d'habile Peintre qui ne nous ait fait voir de ſemblables Raiſonnemens, quand l'ouvrage s'eſt trouvé d'une Nature à l'exiger de la ſorte. Car encore que les Raiſonnemens entrent dans la Poëſie, & dans la Peinture, les Ouvrages de ces deux Arts n'en ſont pas toûjours mêlez, ni toûjours ſuſceptibles: Et les Métamorphoſes d'Ovide qui ſont des ouvrages de Poëſie, ne ſont la plûpart que des deſcriptions.

Il eſt vrai que le Raiſonnement qui ſe trouve dans la Peinture n'eſt pas pour toutes ſortes d'eſprits: mais ceux qui ont un peu d'élevation ſe font un plaiſir de pénetrer dans la penſée du Peintre, de trouver le véritable ſens du Tableau par les ſimboles qu'on y voit repreſentez, en un mot, d'entendre un langage d'eſprit qui n'eſt fait que

pour les yeux immediatement.

La trop grande facilité que l'on trouve à découvrir les choſes, affoiblit ordinairement les deſirs ; & les premiers Philoſophes ont crû qu'ils devoient enveloper la vérité ſous des Fables, & ſous des allegories ingénieuſes ; afin que leur ſcience fût recherchée avec plus de curioſité, ou qu'en tenant les eſprits appliquez, elle y jettât des racines plus profondes : car les choſes font d'autant plus d'impreſſion dans nôtre eſprit & dans nôtre mémoire, qu'elles exercent plus agréablement notre attention. Jesus - Christ même s'eſt ſervi de cette façon d'inſtruire, afin que les comparaiſons & les paraboles tinſſent ſes Auditeurs plus attentifs aux véritez qu'elles ſignifioient.

On tire encore de la Peinture des inductions par les attitudes, par les expreſſions, & par les mouvemens des paſſions de l'ame. Il y a des Tableaux qui nous repreſen-

tent des Converſations & des Dialogues où nous connoiſſons juſqu'au ſentiment des Figures qui paroiſſent s'entretenir. Dans l'Anonciation, par exemple, où l'Ange vient trouver Marie, le Spectateur démêle facilement par l'expreſſion & par l'attitude de la Sainte Vierge le moment que le Peintre a voulu choiſir ; & l'on connoît ſi c'eſt lors qu'elle fut troublée par une Apparition imprévuë, ou ſi elle eſt étonnée de la propoſition de l'Ange, ou enfin ſi elle y conſent avec cette humilité qui lui fit prononcer ces mots: *voilà la Servante du Seigneur ;* & le reſte.

Il paroît qu'Ariſtote même ne fait aucune difficulté d'accorder le raiſonnement à la Peinture quand il dit, que cet Art inſtruit & qu'il donne matiere à raiſonner non ſeulement aux Philoſophes, mais à tous les hommes. Et Quintilien *a*

a *Pictura tacens opus & habitus ſemper ejuſdem ſic in intimos penetrat affectus, ut ipſam vim dicendi non numquam ſuperare videatur.* l. 11. c. 3.

avouë que la Peinture penetre ſi avant dans notre eſprit, & qu'elle remuë ſi vivement nos paſſions, qu'il paroît qu'elle a plus de force que tous les diſcours du monde.

Mais la raiſon ne ſe trouve pas ſeulement dans les Ouvrages de Peinture, elle s'y fait encore voir ornée d'une élégance & d'un tour agreable; & le ſublime s'y découvre auſſi ſenſiblement que dans la Poëſie. L'harmonie même qui les introduit toutes deux, & qui leur procure un accüeil favorable s'y rencontre indiſpenſablement. Car on tire des couleurs une harmonie pour les yeux, comme on tire des ſons pour les oreilles.

Mais me dira-t'on, quelque eſprit que l'on puiſſe donner à la Peinture, elle n'exprimera jamais auſſi nettement ni auſſi fortement que la parole.

Je ſçai bien que l'on peut attribuer à la parole des expreſſions que la Peinture ne peut ſuppléer qu'im-

parfaitement : mais je ſçai bien auſſi que la Poëſie eſt fort éloignée d'exprimer avec autant de verité & d'exactitude que la Peinture, tout ce qui tombe ſous le ſens de la vûë. Quelque deſcription que la Poëſie nous faſſe d'un païs, quelque ſoin qu'elle prenne à nous repreſenter la phiſionomie, les traits, & la couleur d'un viſage, ces portraits laiſſeront toûjours de l'obſcurité & de l'incertitude dans l'eſprit & n'aprocheront jamais de ceux que la Peinture nous expoſe. L'on a vû pluſieurs Peintres qui ne pouvant par le moyen de la parole donner l'idée de certaines perſonnes qu'il importoit de connoître, ſe ſont ſervis de ſimples traits pour les deſigner ſans qu'on pût s'y méprendre. Ceux mêmes dont la profeſſion étoit de perſuader, ont ſouvent apellé la Peinture à leur ſecours pour toucher les cœurs, parce que l'eſprit, comme nous l'avons fait voir, eſt plutôt & plus vivement ébranlé par les

choſes qui frapent les yeux que par celles qui entrent par les oreilles : les paroles paſſent & s'envolent, comme on dit, & les exemples touchent. C'eſt pour cela qu'au raport de Quintilien *a* qui nous a donné les Regles de l'Eloquence, les Avocats dans les cauſes criminelles expoſoient quelquefois un Tableau qui repreſentoit l'évenement dont il s'agiſſoit, afin d'émouvoir le cœur des Juges par l'énormité du fait. Les pauvres ſe ſervoient anciennement du méme moyen pour ſe deffendre contre l'opreſſion des Riches, ſelon le témoignage du même Quintilien ; *b* parce que, dit-il, l'argent des Riches pouvoit bien gagner les ſuffrages en particulier : mais ſitôt que la Peinture du tort qui avoit été fait, paroiſſoit devant toute l'aſſemblée, elle arrachoit la verité du cœur des Juges en faveur du pauvre. La raiſon en eſt que la parole n'eſt que le ſigne de la choſe,

a 6. *l.* b *Del.* 252.

& que la Peinture qui repreſente plus vivement la réalité, ébranle & penetre le cœur beaucoup plus fortement que le diſcours. Enfin il eſt de l'eſſence de la Peinture de parler par les choſes, comme il eſt de l'eſſence de la Poëſie de peindre par les paroles.

Il n'eſt pas veritable, pourſuivra-t'on, que la Peinture parle & ſe faſſe entendre par les choſes mémes : mais ſeulement par l'imitation des choſes.

On repond que c'eſt juſtement ce qui fait le prix de la Peinture ; puiſque par cette imitation, comme nous l'avons fait remarquer, la Peinture plaît davantage que les choſes mêmes.

J'aurois pû me prévaloir ici d'une infinité d'autoritez des Auteurs les plus celebres pour ſoutenir le merite de la Peinture, ſi je n'avois apprehendé de rendre cette diſſertation trop longue & trop heriſſée.

Je me ſuis donc contenté de faire obſerver dans ce petit diſcours, combien l'idée que l'on avoit de la Peinture étoit imparfaite dans la plûpart des eſprits, & que delà venoit la preference que quelques uns ont voulu donner à la Poëſie. J'ay tâché de faire voir la conformité qui ſe rencontre naturellement dans ces deux Arts : J'ay touché quelques avantages qu'on peut attribuer à la Peinture & à la Poëſie : J'ai répondu aux objections que l'on m'a faites : & enfin j'ai fait mon poſſible pour conſerver à la Peinture le rang qu'on lui vouloit ôter.



Description de deux Ouvrages de Sculpture, qui appartiennent à M. le Hay, faits par M. Zumbo Gentilhomme Sicilien.

ON a ſouvent oüy dire à l'Auteur de ces deux Ouvrages, dont l'un repreſente la Nativité, & l'autre la Sepulture de Jeſus-Chriſt, qu'il a voulu repreſenter ces deux Sujets, pour avoir occaſion d'exprimer deux paſſions contraires : la Joye & la Triſteſſe. C'eſt pour cela qu'il a choiſi dans l'Hiſtoire de la Nativité l'arrivée des Paſteurs, lors qu'ils viennent reconnoître & adorer le Sauveur, qui ſelon les paroles de l'Ange, devoit être à tout le monde le ſujet d'une grande joye.

Dans l'Hiſtoire de la Sepulture, il s'eſt attaché à repreſenter le mo-

ment où Joſeph d'Arimathie, ayant obtenu le Corps de Jeſus-Chriſt, la Vierge & les ſaintes Femmes qui l'accompagnoient, donnent des marques de leur douleur.

Et comme ce génie heureux a bien ſenti que la Couleur releveroit infiniment ſon Ouvrage, & qu'elle feroit valoir ſes expreſſions, il s'eſt ſervi du Coloris, pour mettre le vray dans ſes carnations & dans ſes draperies.

LA NATIVITE'.

Pour ſuivre le Texte de l'Evangile, l'Auteur a mis la ſcene de ſon ſujet dans un lieu dénué de toutes choſes, & qui paroît par les ruïnes qui en reſtent, avoir été autrefois un Temple d'idoles; mais qui ne peut plus ſervir que de retraite aux animaux, & tout au plus d'une étable abandonnée au premier venu.

L'Auteur dans ſa compoſition,

a voulu faire entrer des restes de magnificence, pour rendre plus sensible par cette opposition la pauvreté de Jesus-Christ, & pour établir sur le débris de l'idolâtrie la Religion Chrétienne. Il a consideré de plus, que pour contribuer à la Joye qu'il vouloit exprimer, il pouvoit, sans détruire l'idée de la pauvreté du lieu, y introduire quelque ouvrage de Sculpture antique, & par-là reveiller le goût de son spectateur, & le plaisir que donne aux Connoisseurs la vûë de ces précieux restes. Adjoutez que comme il n'y a rien de plus humble, ny de plus grand que la Naissance du Fils de Dieu, l'Auteur y a voulu faire allusion, en mêlant la destruction d'un bâtiment magnifique avec la beauté de quelques restes qui en faisoient partie.

Notre illustre Sculpteur a fait entrer dans son sujet vingt-quatre figures, & six animaux de differen-

tes especes. Il a placé la Vierge avec son Fils au milieu de la composition. Elle y paroît d'un caractere modeste, mais d'un agrément infini ; & le Christ, en conservant la figure d'un enfant nouveau-né, fait concevoir en son action quelque chose de plus qu'humain.

On remarque une grande varieté dans les figures de cette Histoire, par la difference des physionomies, des caracteres, des sexes, des âges, des attitudes & des expressions. Quatre Bergers sont attenifs à considerer de prés l'Enfant & la Mere que l'Ange leur avoit indiquez.

A côté droit, quatre autres sont autour de saint Joseph, qui leur explique le mystere, dont ils sont témoins. Ces Bergers font voir en diverses manieres les effets de la grace, en exprimant la Joye que leur cause cette instruction.

D'autres plus craintifs, qui sont sur le devant de la composition de cet ouvrage, adorent de plus

loin le Sauveur qui leur étoit né.

A côté gauche, quelques Bergers s'entretiennent de ce qu'ils voyent. Il y en a un entr'autres qui paroît appeller les plus éloignez, & qui les incite de se hâter, pour joüir de la nouveauté du spectacle.

L'Auteur a fait entrer dans la composition de son sujet quatre Anges qui sont en l'air audessus du Christ & de la Vierge, supposant qu'ils sont envoyez de la Cour Celeste, pour faire reconnoître aux Pasteurs leur Divin Maître, & pour l'adorer avec eux.

Les ajustemens, les draperies, les coëffures, & tout ce qui accompagne les figures, leur convient si parfaitement, que ceux qui en voudront examiner le détail, en admireront la diversité & la vrai-semblance. Les expressions, sur-tout, en sont si vives, qu'on est forcé d'y entrer par l'impression qu'elles font sur les esprits, lorsqu'on y veut faire quelque attention. L'un y expri-

me l'admiration, l'autre la ſimplicité; l'un la ſurpriſe, l'autre la devotion; & chaque objet marque parfaitement le choix d'un beau caractere.

Les figures y ſont deſſinées d'une exacte juſteſſe, d'un goût grand, & d'une maniere convenable à leur qualité. On y peut admirer la tendreſſe des carnations, les beaux plis des draperies, la verité & le contraſte des attitudes, la diſpoſition des grouppes, & la dégradation des terrains.

Tout eſt extrémement fini dans cet Ouvrage, & il n'y a pas juſqu'aux plantes & aux autres minuties, dont l'exacte verité ne faſſe plaiſir. Les couleurs mêmes, qui ſont d'ordinaire peu convenables à la Sculpture; y ſont ménagées avec une certaine moderation qui jette dans le tout une plus grande vrai-ſemblance, & entr'autres dans les Statuës qui ſont ſi bien imitées d'un vieux marbre tout taché, & tout alteré par

le tems, que l'œil y eſt trompé.

Enfin toutes ces choſes enſemble font une merveilleuſe harmonie, & concourent à exprimer le ſujet avec tout l'agrément imaginable.

LA SEPULTURE.

L'Auteur de cet excellent Ouvrage a fait choix, comme nous l'avons déja dit, du moment que Joſeph d'Arimathie, ayant fait détacher de la Croix le Corps de Jeſus-Chriſt, le laiſſe voir pendant quelque tems aux principales perſonnes qui avoient aimé le Sauveur pendant ſa vie.

La ſituation du lieu qui eſt plein de rochers, fait juger que la ſcene de ce qui ſe paſſe ici, n'eſt pas loin de l'endroit que l'on avoit deſtiné pour la ſepulture.

Le Chriſt, la Vierge ſa Mere, S. Jean, & les trois Maries, trois Anges, Joſeph d'Arimathie, Nicodéme, & le Centenier qui recon-

nut la Divinité de Jeſus-Chriſt incontinent aprés ſa mort, font la compoſition de cette Hiſtoire.

Le Chriſt eſt placé au milieu de la Scéne, étendu negligemment, mais naturellement, ſur une pierre couverte d'un linceul, & dans une diſpoſition convenable à un corps qui n'a plus de mouvement; mais qui ſe trouve tourné comme par hazard à émouvoir juſqu'aux larmes la compaſſion du Spectateur. La figure eſt d'une proportion ſi noble & ſi délicate, qu'en la voyant on eſt aiſément porté à croire, qu'il y a ſous ces apparences quelque choſe de Divin.

La Vierge eſt auprés de ce corps. Elle en a appuyé la tête ſur ſes genoux pour le mieux contempler. Elle a le corps plié & les bras élevez, en action d'exprimer ſa tendreſſe, & tout ce qu'elle ſent ſur l'état, où elle voit ſon Fils & ſon Dieu.

Les ſaintes Femmes qui accompagnoient

pagnoient, la Vierge le cœur rempli de douleur, font voir chacune à ſa maniere ce que peut la compaſſion à la vûë d'un ſpectacle ſi touchant. Les notions qu'avoient ces ſaintes Femmes de la Divinité de Jeſus-Chriſt, pouvoient bien mettre le calme dans leurs eſprits, & effacer toutes les marques de leur affliction : mais l'amour qu'elles avoient pour leur Maître, les outrages auſquels elles l'avoient vû expoſé pendant ſa vie, le ſupplice honteux de ſa mort, ne leur permettoient pas d'oublier entierement les opprobres qu'il venoit tout recemment de ſouffrir à leurs yeux.

Il eſt vrai que Jeſus-Chriſt leur avoit parlé de la neceſſité de ſes ſouffrances, & de ſa prochaine Reſurrection : mais tout ce que pût faire l'eſperance de voir arriver bien tôt la Reſurrection, fut d'adoucir les tranſports démeſurez auſquels une triſteſſe extréme nous

conduit ordinairement. On ne verra donc point icy l'expreſſion extérieure du dernier abandon à la douleur, on y obſervera ſeulement toutes les marques d'un cœur, qui dans l'excés de ſon amour eſt à la verité fort ſenſible au triomphe prochain de Jeſus-Chriſt, mais qui eſt encore plus occupé du ſouvenir de ſes ſouffrances.

S. Jean placé du côté gauche, appuyé ſur un rocher, dans une attitude abbattuë, tient les clous qui ont attaché ſon Maître à la Croix, & paroît faire ſes réflexions ſur les douleurs dont ils ont été les inſtrumens.

L'Auteur a placé la Magdeleine du même côté aux pieds du Chriſt. Elle les baiſe avec amour, & ſemble les baigner de ſes larmes, qu'elle eſt prête d'eſſuyer de ſes cheveux épars, comme elle fit dans la maiſon de Simon le Phariſien.

Les deux autres femmes ſont, l'une à genoux prés de la Vierge,

& l'autre debout. Celle-cy a le corps penché, & la tête gracieusement inclinée ſur l'épaule, comme pour eſſuyer ſes larmes avec le linge qui luy ſert de voile. Ces deux femmes expriment fortement, & ſans aucun mouvement exageré, le mélange de douleur & de tendreſſe, dont leur cœur eſt penétré.

Les deux Vieillards qui ſont derriere ces femmes, au coin de la compoſition, dont l'un paroît être Nicodéme, & l'autre le Centenier qui reconnut la Divinité de Jeſus-Chriſt incontinent aprés ſa mort, s'entretiennent aſſez vivement de de la maniere injuſte dont les Juifs avoient condamné l'innocence même.

Joſeph d'Arimathie, un peu plus avancé ſur le devant, & debout, une main ſur la hanche, & l'autre ſur la poitrine, dans une attitude majeſtueuſe, les yeux tournez vers le Chriſt, fait attention à ce

qu'il voit : mais on juge facilement par toute ſon action , qu'il eſt encore plus occupé de la foy qu'il a reçûë, & de la grandeur du myſtere de la Rédemption.

Le goût du deſſein dans cette Hiſtoire eſt merveilleuſement convenable aux figures qui la compoſent. Il eſt ſvelte, élegant, & noble dans le Chriſt & dans les femmes. Il eſt plus fort & plus prononcé dans les trois hõmmes qui ſont plus avancez en âge. Il s'y trouve diverſement ſelon la diverſité qui ſe voit ordinairement dans la nature. Car pour S. Jean, ſon caractere de deſſein eſt entre la délicateſſe du Chriſt & la proportion plus peſante des trois autres figures, dont je viens de parler. Cependant toutes les proportions ſont obſervées dans leur genre avec toute la juſteſſe que l'on peut attendre de l'Art.

Trois Anges ſont en l'air au deſſus du Chriſt , & compoſent un

groupe agréablement varié par leurs attitudes contractées, & par la diverſité de leurs expreſſions & de leurs coloris. Ils ſont, dans leur caractere d'enfans, deſſinez comme les femmes; c'eſt-à-dire, de la même délicateſſe.

Quelque difficile que ſoit la pratique du coloris dans la Sculpture, il eſt étonnant que l'Auteur s'en ſoit acquitté comme il a fait avec un heureux ſuccés. Les carnations y ſont variées avec tant de ménagement & d'intelligence, que dans la juſteſſe qui leur convient, il y a une fineſſe d'oppoſition & de difference qu'on ne peut aſſez admirer. Notre ingenieux Sculpteur ne s'eſt pas contenté des couleurs locales, c'eſt-à-dire, de celles qui conviennent à chaque choſe en particulier, il a encore cherché comme un Peintre habile, à faire valoir la couleur d'un objet par l'oppoſition de la couleur d'un autre objet. Le linceul, par exemple,

qui eſt ſous le corps du Chriſt, donne à la carnation un plus grand caractere de verité par la comparaiſon de ces deux couleurs.

L'Auteur voulant attirer ſur le Chriſt les yeux du Spectateur, comme ſur l'objet le plus important, s'eſt ſervi d'un brun doux, dont il a habillé la Vierge & la Magdelaine, pour rendre la lumiere qui eſt ſur le Chriſt, plus vive & plus ſenſible.

La femme qui eſt à genoux entre la Vierge & l'autre Marie, ne contribuë pas peu à l'effet du clair-obſcur, en diſtinguant par ſon obſcurité les figures qu'elle ſepare.

La couleur des vêtemens de Nicodéme & du Centenier détachent, & pouſſent en devant, comme de concert, la figure qui leur eſt proche.

Et Joſeph d'Arimathie eſt habillé d'une pourpre, qui non-ſeulement déſigne une perſonne de

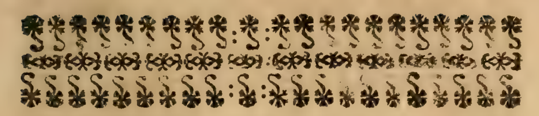
qualité ; mais qui ſelon les regles de l'Art, étant d'un ton fort & vigoureux, convient aux figures que l'on veut mettre ſur le devant, & contribuë dans l'aſſemblage des couleurs à l'harmonie du Tout-enſemble.

Mais ce n'eſt pas ſeulement par la couleur de ſon habit que cette figure eſt plus ſenſible que les autres. L'ouvrage de la tête eſt un chef-d'œuvre de l'Art. C'eſt un Vieillard dont le viſage eſt couvert de rides, mais de rides ſçavantes par la maniere dont elles ſont placées, & dont elles ſont executées. Car elles expriment la phyſionomie d'un homme de bon eſprit, & imitent la nature de ce caractere d'une maniere la plus forte, la plus tendre, & la plus accomplie. Mais quoique cette tête ſoit travaillée dans la derniere exactitude, elle ne ſent point du tout la peine : le travail y eſt tout ſpirituel, il y coule de ſource, & la patience qu'il a

exigée eſt plûtôt l'effet du plaiſir que l'Auteur y a pris, que de la neceſſité de le terminer. Tout eſt donc fini dans cette figure particuliere; mais tout y eſt de feu, & l'adreſſe de la main ſoûtenuë de la force d'un beau génie, & d'une ſcience profonde, ont rendu cet Ouvrage digne certes de la plus grande admiration.

C'eſt ainſi que nôtre ſçavant Sculpteur, en joignant à ce triſte ſujet toutes les graces dont il eſt ſuſceptible, & en répandant d'ailleurs toutes les marques d'une ſcience auſſi profonde qu'ingenieuſe, a conſacré cet Ouvrage à la poſterité.

Mais quelque ſoin que l'on ait pris de rendre fidéles ces deux deſcriptions, il eſt impoſſible, en les liſant ſeulement, ſans voir les ouvrages mêmes, de ſe faire une idée bien juſte de toute leur beauté.



LA BALANCE DES PEINTRES.

QUELQUES perſonnes ayant ſouhaité de ſçavoir le degré de merite de chaque Peintre d'une reputation établie, m'ont prié de faire comme une Balance dans laquelle je miſſe d'un côté le nom du Peintre & les parties les plus eſſentielles de ſon Art dans le degré qu'il les a poſſedées, & de l'autre côté le poids de merite qui leur convient ; en ſorte que ramaſſant toutes les parties comme elles ſe trouvent dans les Ouvrages de chaque Peintre, on puiſſe juger combien peſe le tout.

J'ay fait cet eſſai plutôt pour me divertir que pour attirer les autres dans mon ſentiment. Les jugemens ſont trop differens ſur cette matiere, pour croire qu'on ait

tout seul raison. Tout ce que je demande en ceci c'est qu'on me donne la liberté d'exposer ce que je pense, comme je la laisse aux autres de conserver l'idée qu'ils pourroient avoir toute differente de la mienne.

Voici quel est l'usage que je fais de ma Balance.

Je divise mon poids en vingt degrez, le vingtiéme est le plus haut & je l'attribuë à la souveraine perfection que nous ne connoissons pas dans toute son étenduë. Le dixneuviéme est pour le plus haut degré de perfection que nous connoissons, auquel personne neanmoins n'est encore arrivé. Et le dixhuitiéme est pour ceux qui à notre jugement ont le plus aproché de la perfection, comme les plus bas chiffres sont pour ceux qui en paroissent les plus éloignez.

Je n'ay porté mon jugement que sur les Peintres les plus connus, & j'ai divisé la Peinture en quatre co-

lonnes, comme en ſes parties les plus eſſentielles, ſçavoir, la Compoſition, le Deſſein, le Coloris, & l'Expreſſion. Ce que j'entens par le mot d'Expreſſion, n'eſt pas le caractere de chaque objet, mais la penſée du cœur humain. On verra par l'ordre de cette diviſion à quel degré je mets chaque Peintre dont le nom répond au chiffre de chaque colonne.

On auroit pû comprendre parmi les Peintres les plus connus, pluſieurs Flamans qui ont repréſenté avec une extrême fidelité la verité de la nature & qui ont eu l'intelligence d'un excellent Coloris; mais parce qu'ils ont eu un mauvais goût dans les autres parties, on a cru qu'il valoit mieux en faire une claſſe ſeparée.

Or comme les parties eſſentielles de la Peinture ſont compoſées de pluſieurs autres parties que les mêmes Peintres n'ont pas également poſſedées, il eſt raiſonnable de

compenſer l'une par l'autre pour en faire un jugement équitable. Par exemple, la Compoſition reſulte de deux parties ; ſçavoir, de l'Invention & de la Diſpoſition. Il eſt certain que tel a été capable d'Inventer tous les objets neceſſaires à faire une bonne Compoſition, lequel aura ignoré la maniere de les diſpoſer avantageuſement pour en tirer un grand effet. Dans le Deſſein il y a le Gout & la Correction ; l'un peut ſe trouver dans un Tableau ſans être accompagné de l'autre, ou bien ils peuvent ſe trouver joints enſemble en differens degrez & par la compenſation qu'on en doit faire, on peut juger de ce que vaut le tout.

Au reſte, je n'ay pas aſſez bonne opinion de mes ſentimens pour n'être pas perſuadé qu'ils ne ſoient ſeverement critiquez : mais j'avertis que pour critiquer judicieuſement il faut avoir une parfaite connoiſſance de toutes les parties qui com-

poſent l'ouvrage & des raiſons qui en font un bon tout. Car pluſieurs jugent d'un Tableau par la partie ſeulement qu'ils aiment,& ne comptent pour rien celles qu'ils ne connoiſſent ou qu'ils n'aiment pas.



NOMS des Peintres les plus connus.	*Composition.*	*Dessein.*	*Coloris.*	*Expression.*
A				
Albane.	14	14	10	6
Albert Dure.	8	10	10	8
Andre del Sarte.	12	16	9	8
B				
Baroche.	14	15	6	10
Bassan, Jacque.	6	8	17	0
Bastist. del Piombo.	8	13	16	7
Belin, Jean.	4	6	14	0
Bourdon.	10	8	8	4
Le Brun.	16	16	8	16
C				
Calliari P. Ver.	15	10	16	3
Les Caraches.	15	17	13	13
Correge.	13	13	15	12
D				
Dan. de Volter.	12	15	5	8
Diepembek.	11	10	14	6

NOMS des Peintres les plus connus.	*Compofition.*	*Deffein.*	*Coloris.*	*Expreffion.*
Le Dominiquin.	15	17	9	17
G				
Giorgion.	8	9	18	4
Le Guerchin.	18	10	10	4
Le Guide.		13	9	12
H				
Holben.	9	10	16	13
J				
Jean da Udine.	10	8	16	3
Jaq. Jourdans.	10	8	16	6
Luc Jourdans.	13	12	9	6
Jofepin.	10	10	6	2
Jules Romain.	15	16	4	14
L				
Lanfranc.	14	13	10	5
Leonard de Vinci.	15	16	4	14
Lucas de Leide.	8	6	6	4

NOMS des Peintres les plus connus	*Composition.*	*Dessein.*	*Coloris.*	*Expression.*
M				
Mich. Bonarotti.	8	17	4	8
Mich. de Caravage	6	6	16	0
Mutien.	6	8	15	4
O				
Otho Venius.	13	14	10	10
P				
Palme le vieux.	5	6	16	0
Palme le jeune.	12	9	14	6
Le Parmesan.	10	15	6	6
Paul Veronese.	15	10	16	3
Fr. Penni il fattoré.	0	15	8	0
Perrin del Vague.	15	16	7	6
Pietre de Cortone	16	14	12	6
Pietre Perugin.	4	12	10	4
Polid. de Caravage.	10	17		15
Pordenon.	8	14	17	5
Pourbus.	4	15	6	6

NOMS des Peintres les plus connus.	*Composition.*	*Dessein.*	*Coloris.*	*Expression.*
Poussin.	15	17	6	15
Primatice.	15	14	7	10
R				
Raphaël Santio.	17	18	12	18
Rembrant.	15	6	17	12
Rubens.	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati.	13	15	8	8
Le Sueur.	15	15	4	15
T				
Teniers.	15	12	13	6
Pietre Teste.	11	15	0	6
Tintoret.	15	14	16	4
Titien.	12	15	18	6
V				
Vendeïk.	15	10	17	13
Vanius.	13	15	12	13

NOMS des Peintres les plus connus.	*Composition.*	*Dessein.*	*Coloris.*	*Expression.*
Z				
Tadée Zuccre.	13	14	10	9
Frederic Zuccre.	10	13	8	8

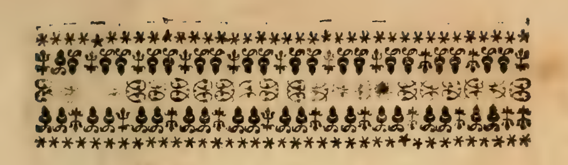


TABLE DES MATIERES contenuës en ce Volume.

ACCIDENS. Ce que c'eſt en Peinture, *Pag.* 208

Allégorie eſt une eſpece de langage, 58

Anatomie, l'uſage qu'on en doit faire, 39

Elle a fait échoüer pluſieurs Peintres,& en a fait eſtimer pluſieurs autres, 156

Antique dans la Peinture. Son origine & ſon utilité. Son autorité chez les Auteurs anciens & modernes. Sa beauté, ſon approbation univerſelle, & ſon élevation, 130, 319

Appeller le Spectateur doit être le premier effet d'un Tableau, 17

Les Tableaux qui appellent le Spectateur ſont rares, & pourquoi? 17

La partie du Coloris eſt ce qui contribuë davantage à appeller le Spectateur, 19

Arbres, 231, 233

Attitude. La bien choiſir, 100

L'Aveugle de Cambaſſi, & ſon Hiſtoire, 329

C

CAractére. Ce que c'eſt en Peinture, 161
Charge, & charger. Ce que c'eſt en Peinture, & en quel cas on en peut loüer la pratique, 37, & 38
Ciel. Son caractere, 212
Connoiſſeur. Les Demi-connoiſſeurs jugent ordinairement de la Peinture, ſans connoiſſance de cauſe, 26
Contraſte. Ce que c'eſt, 102
Clair-obſcur. Ce que c'eſt, 361
Trois moyens pour arriver au Clair-obſcur, 366
Quatre preuves pour démontrer ſa neceſſité, 370
Copier avec profit, 294
Coloris. Ce que c'eſt, 302
Cette partie de la Peinture eſt très-peu connuë, même des plus habiles, 303
Difference entre Couleur & Coloris, 302
Couleur ſimple & Couleur Locale. Leur difference, 304
Deux ſortes de Couleurs, la naturelle & l'artificielle, 305
Maximes touchant l'employ des couleurs, 317
Correction du Deſſein, 128

D

DEſſein. Sa définition, 127, 320
Ses parties principales, 128

Diſpoſition. En quoi elle conſiſte, 95
Elle contient ſix parties;
1. La Diſtribution des objets en general.
2. Les Grouppes.
3. Le Choix des Attitudes.
4. Le Contraſte.
5. Le Jet des Draperies.
6. L'effet du Tout-enſemble.
Devant du Tableau, 225
Diſpoſition. Son effet, 114
Les Draperies. Ce que c'eſt, 177
Contiennent trois choſes :
1. L'ordre des Plis, 178
2. La diverſe Nature des Etoffes, 187
3. La varieté des couleurs dans les Etoffes, 192
Le traité des Draperies en abregé. 196
Les Draperies ſont d'une grande utilité pour le Contraſte, 181
Les Coulеurrs des Draperies peuvent contribuer extrémement à l'effet du Clair-obſcur, 195

E

EAux, 223
Ecorce des Arbres & leur varieté, 235
Elegance en Peinture, 159
Sa définition, 160
Elle ſe fait ſentir quelquefois dans les Ouvrages peu châtiez, 160
Entouſiaſme, 114

Moyen de diſpoſer l'eſprit à l'Entouſiaſme, 119
Eſprit. L'Eſprit s'éleve avec le beau ſujet, & le ſujet s'éleve avec le bel Eſprit, 63
Nôtre Eſprit eſt une plante qui veut être cultivée, 64
Eſtampes de Païſage excellentes pour étudier, quand elles ſont de grands Maîtres, 240
Exageration generale neceſſaire en Peinture, & la particuliere ſelon l'occaſion, 306
Elle doit être ménagée avec prudence, 355
Expreſſion. Sa difference d'avec la Paſſion, 162
Ecole d'Athenes. Tableau de Raphaël. Sa deſcription, 75
Vaſari repris dans la Deſcription qu'il en a faite du temps même de Raphaël, *Idem.*
Auguſtin Venitien repris pour le même ſujet, 79

F

FAbriques, 221
Fabriques propres au Païſage, 228

G

GAllerie de Luxembourg, 345
Gazon, 217
Glacis. Ce que c'eſt, 338
Goût. Goût du Deſſein, 158

Grace. Il n'y a rien dans l'imitation des objets, où l'on ne puiſſe faire entrer de la Grace, 100
Grouppes. En quoi ils conſiſtent, 97
Il y en a de deux ſortes par rapport au Deſſein & par rapport au Clair-obſcur. Leur relation, 100

H

HArmonie, & ſes differens genres dans la Peinture, 111, &c.
Hiſtoire. Ce que c'eſt en Peinture, 67
L'Hiſtoire doit avoir trois qualitez, la fidelité, la netteté, & le bon choix, 67
Comment le Peintre doit faire connoître le ſujet de ſon Hiſtoire, & de beaux exemples à cette occaſion, 68 & 69

I

JAbac, grand curieux. Son témoignage ſur la pratique de Vendeik au ſujet des Portraits, 291
Idée. Ce que c'eſt, 1
Deux Idées de la Peinture. Idée generale pour tout le monde, 3
Idée particuliere pour les Peintres, 5
L'on doit tirer les veritables Idées des choſes, de leur eſſence, & de leur définition, 2
Idée veritable de la Peinture, & le Vrai ne ſont que la même choſe, 20
Idées particulieres ou ſecondes qui regardent les Peintres ſeulement, 5

Obligation où ſont les Peintres de bien poſſeder ces ſecondes Idées, 6 & 7
Les Idées des choſes entrent dans l'eſprit par les organes des ſens, 9
Invention. Ce terme a produit differentes Idées dans l'eſprit de differens Auteurs, 50
Définition de l'Invention, 51
L'Invention eſt une des deux parties de la Compoſition, dont l'autre partie s'appelle Diſpoſition, 51
Sa difference d'avec la Diſpoſition, 52
Le moyen de rendre l'Invention relevée, 68
L'Invention ſe peut conſiderer de trois manieres, comme Hiſtorique ſimplement, comme Allegorique, & comme Miſtique, 53
Bel exemple de l'Invention Miſtique, 59
Par l'Invention, on juge du Génie du Peintre, 62
Elle ne peut produire que les choſes dont nôtre eſprit eſt rempli, 62
L'Invention a differens ſtiles, 52
L'Invention allegorique exige trois choſes, d'être intelligible, d'être autoriſée, & d'être neceſſaire, 71

L

LE linge eſt un bon moyen de juger de la Carnation du Naturel par la Comparaiſon, 296
Lointins & Montagnes, 214

Longin, son exemple dans le sublime, 120

M

MIroir convexe. Son utilité, 109

N

NUages, leurs Caracteres, 215

O

ORdre qu'il faut tenir dans l'Etude de la Peinture, 387

Ordre dont on a placé les parties de la Peinture, & pourquoi? 20

P

PArallelle de la Peinture, & de la Poësie, 420

Passions de l'Ame, 162

Le Brun a écrit des Passions sur le modele de Descartes, 164

Deux sortes de Peintres, 40

Peinture. Sa définition, 3

La veritable Peinture est celle qui appelle son Spectateur, 6

La Peinture se peut considerer de deux manieres, par rapport à l'instruction, & par rapport à l'execution, 49

La Peinture doit instruire & divertir, & comment, 66

Palais de la Peinture élevé par ses differentes parties, selon la diversité de leurs proprietez, 23, &c.

Le Païsage est le plus agréable de tous les talens de la Peinture, 201
Deux principaux Stiles dans le Païsage, l'Heroïque & le Champêtre, 201
Leurs Descriptions, 261, 262 & 263
La jonction des deux Stiles en fait un troisiéme, 205
Les parties du Païsage, 205
Observations sur le Païsage, 252
Plantes, 227
Portraits. Maniere de les bien faire, 260
S'il est à propos de corriger les deffauts du Naturel dans les Portraits, 268
Le Coloris dans les Portraits, 271
L'Attitude dans les Portraits, 276
Les Ajustemens dans les Portraits, 281
Comment il faut habiller les Portraits, 282
Pratique speciale pour les Portraits, 285
Politque pour faire réussir les Portraits, 297

R

RAphaël a possedé plus de parties qu'aucun autre Peintre, & cité pour cela, 12
Raphaël n'a point appellé son Spectateur dans le general de ses Ouvrages, & rarement dans quelques-uns, 13
Exemple récent de M. de Valincour sur les Ouvrages de Raphaël qui sont au Vatican, 14
Pourquoi on s'est servi de l'exemple de Raphaël, 25

Roches, 218
Rubens peu connu à fond, 27
Son ſentiment ſur l'Antique, 139
Rubens a rendu facile le chemin qui conduit au Coloris plus qu'aucun autre, 345
Objection & réponſe au ſujet de Rubens, 346

S

SEneque, ſon ſentiment ſur le plaiſir que donne la Peinture dans le temps qu'on l'exerce, 351
Les Sites partie du Païſage, 205
Les Sites bizarres & extraordinaires plaiſent & réjoüiſſent, 207
Sujet, le bien choiſir, 63
Le caractere du Sujet doit frapper d'abord le Spectateur, 96
Si le Peintre a le choix de ſon Sujet, il doit préferer celui qui eſt le plus propre à ſon Génie, 64
Les Jeunes-gens doivent s'exercer ſur toutes ſortes de Sujets. Belle comparaiſon à cette occaſion, 63

T

TAbleau. Le premier effet du Tableau eſt d'appeller ſon Spectateur, 4
Un Tableau qui contient une des parties de la Peinture par excellence doit être loüé, & peut tenir place dans un Cabinet de Curieux, 10

Exemple de Rembrant sur ce sujet, 10
Terrains, 219
Terrasses, 220
Le Tout-ensemble, en quoi il consiste? 105

V

UNité d'objet. Sa necessité & sa démonstration, 108
Le Vrai doit prévenir le Spectateur, & l'appeller, 8
Sa Description, 29
Trois sortes de Vrai dans la Peinture, 30
L'Idée que Raphaël avoit du Vrai, 36
De quelle consequence est le Vrai dans la Peinture, 41
Lettre de M. l'Abbé du Guet, au sujet du Traitté du Vrai dans la Peinture, 44

Fin de la Table des Matieres.



PRIVILEGE DU ROY.

LOUIS PAR LA GRACE DE DIEU, Roy de France & de Navarre: A nos amez & feaux Conſeillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de nôtre Hôtel, Grand Conſeil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra, SALUT. Jacques Eſtienne, Libraire à Paris, Nous ayant fait remontrer qu'il deſireroit faire imprimer un Livre, intitulé: *Cours de Peinture par Principes, composé par le Sieur* DE PILES, s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilege ſur ce neceſſaires. Nous avons permis & permettons par ces Preſentes audit Eſtienne, de faire imprimer ledit Livre, en telle forme, marge, caractere, & autant de fois que bon lui ſemblera, & de le vendre, faire vendre & debiter par tout nôtre Royaume, pendant le temps de Cinq années conſecutives, à compter du jour de la datte deſdites Preſentes; Faiſons défenſes à toutes Perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles puiſſent être d'en introduire d'Impreſſion Etrangere dans aucun lieu de nôtre obéïſſance, & à

tous Imprimeurs, Libraires, & autres d'imprimer, faire imprimer, vendre, debiter ni contrefaire ledit Livre, en tout ni en partie, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant ou de ceux qui auront droit de lui ; à peine de confiſcation des Exemplaires contrefaits, de Quinze cens livres d'Amende contre chacun des Contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris ; l'autre tiers audit Expoſant, & de tous dépens, dommages & intereſts : A la charge que ces Preſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, & ce dans trois mois de la datte d'icelles ; que l'impreſſion dudit Livre ſera faite dans nôtre Royaume & non ailleurs, en bon papier & en beaux caracteres conformement aux Reglemens de la Librairie ; & qu'avant que de l'expoſer en vente, il en ſera mis deux Exemplaires en nôtre Bibliotheque publique, un dans celle de nôtre Château du Louvre, & un dans celle de nôtre très-cher & feal Chevalier Chancelier de France, le Sieur Phelypeaux Comte de Pontchartrain, Commandeur de nos Ordres ; le tout à peine de nullité des Preſentes : Du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire joüir l'Expoſant ou ſes Ayans cauſe, pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait

aucun trouble ou empeſchement. Voulons que la copie deſdites Preſentes qui ſera imprimée au commencement ou à la fin dudit Livre, ſoit tenuë pour dûëment ſignifiée, & qu'aux Copies collationnées par l'un de nos amez & feaux Conſeillers & Secretaires, foi ſoit ajoûtée comme à l'Original; Commandons au premier nôtre Huiſſier ou Sergent de faire pour l'execution d'icelles tous Actes requis & neceſſaires ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de Haro, Chartre Normande, & Lettres à ce contraires: CAR tel eſt nôtre plaiſir. DONNÉ à Paris, le vingt-troiſiéme jour de Janvier, l'an de Grace mil ſept cens huit; & de nôtre Regne le ſoixante-cinquiéme. Par le Roi en ſon Conſeil; *Signé*, LE COMTE. Et ſcellé du grand Sceau de cire jaune.

Regiſtré ſur le Regiſtre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 2. Pag. 315. N°. 599. *conformément au Reglement, & notamment à l'Arreſt du Conſeil du* 13. *Aouſt* 1703. *A Paris le ſixiéme Mars* 1708.

Signé, LOUIS SEVESTRE, Syndic.

De l'Imprimerie de PIERRE MERGÉ, ruë Saint Jacques, au Cocq.

APROBATION.

J'AY lû par ordre de Monſeigneur le Chancelier un Livre intitulé, *Cours de Peinture &c.* Il m'a paru que cet Ouvrage ſeroit tres-utile & tres agréable au Public. Fait à Paris ce 19. Janvier 1708.

RAGUET.

